دراسة الأفعال الكلاميّة في القرآن الكريم
– مقاربة تداوليّة –

أ. بوقرومة حكيمة
جامعة محمد بوضياف – المسيلة

ظهر كتاب "أوستين" (Langshaw AUSTIN) سنة 1962 الموسوم بـــ"كيف نُنجز الأفعال بالكلمات" كمؤسّس لنظريّة الأفعال الكلاميّة، ثمّ طوّره "سيرل" (J. SEARLE) ونظّم أفكاره عام 1969 في كتابه الموسوم بـــ"أفعال الكلام" « Speech acts ».

لقد جاءت نظريّة أفعال الكلام التداوليّة لتغيّر تلك النظرة التقليديّة للكلام التي كانت تعتمد أساسًا على الاستعمال المعرفي والوصفي للكلام، ونظرت إلى اللغة باعتبارها قوّة فاعلة في الواقع ومؤثّرة فيه، فألغت الحدود القائمة بين الكلام والفعل، فأيّ معلومة حسب (باختين) تقدّم لشخص ما مثارة بواسطة شيء ما، وتسعى إلى تحقيق هدف ما، فهي حلقة ضمن سلسلة التبادل الكلامي الدائر في فلك الحياة العاديّة للناس(1).

لقد شاع استخدام مصطلح الفعل الكلامي بين الدارسين، واختلفت تعريفاته تبعًا لاختلاف المرجعيّات الإبستيمولوجية التي ينطلقون منها، وحسب المتفق عليه فإنّ فعل الكلام يعني لغة ما أو التحدّث بما يعني تحقيق أفعال لغويّة(2)، ومن هنا نحاول دراسة الأفعال الكلاميّة الواردة في الخطاب القرآني من وجهة نظر التداوليّة، وتنقسم إلى قسمين: مباشرة وغير مباشرة.

I – الأفعال الكلاميّة المباشرة:

إنّ جهود "أوستين" و"سيرل" في مجال الأفعال الكلاميّة مهمّة وفعّالة، ولعلّ المبحث الأساسي لأعمالهما التحليليّة هو الأفعال الإنشائيّة المتعلّقة بالصيغة المباشرة، وشروط استعمالها في سياقات الحديث المختلفة، كالسؤال والتقرير، واستعمال مختلف الوسائل التي يتوفّر عليها المتحدّثون لكي يتواصلوا ويبلغوا فعل الكلام إلى المتلقّي.

يستعمل المخاطِب الفعل الكلامي المباشر عندما يولي عنايته لتبليغ قصده وتحقيق هدفه الخطابي، ورغبته في أن يكلّف المتلقّي بعمل ما، أو يوجهه لمصلحته من جهة

وإبعاده عن الضرر من جهة أخرى، أو توجيهه لفعل مستقبلي معيّن. ويُفترض أن يتجه المخاطِب بخطابه إلى التكثير من فائدة المتلقّي، فيستعمل هذه الإستراتيجيات في شكلها الأكثر مباشرة للدلالة على قصده، كالأمر والنهي الصريحين.

1 – أفعال التكليف والتوجيه:

يُعدّ هذا المبحث جوهر القضيّة الاجتهاديّة في تفسير النصوص، ومسألة مهمّة عند الأصوليّين خاصّة، كمسألة الأمر ودلالته في المواضعة والاستعمال، وهذه الأفعال طلبيّة توجيهيّة تُحسب كمحاولات لتحقيق تأثيرها عبر فعل المستمع كالنداء والأمر والنهي والاستفهام وغيرها.

يعدّ النداء من الأفعال الكلاميّة التوجيهيّة، لأنّه يحفّز المتلقّي لردّ فعل المتكلّم. وأبرز أدواته (الياء)، ويحتلّ كثافة معتبرة في النصّ القرآني نظرًا لارتباطه بالأمر والنهي. فالنداء أوّل فعل كلامي يقوم به المخاطِب ليتمكّن بعد ذلك من تحديد مقاصده. وقد ظهر بأشكال مختلفة ومتفاوتة (يا أيّها الناس، يا أيُّها الذين آمنوا، يا أيُّها النبيّ، يا داود، يا زكريّا، يا عيسى، يا موسى، يا أيّها الإنسان، يا أهل الكتاب، يا بني إسرائيل، يا أيُّها الكافرون...).

يحرص الخطاب القرآني على التنويع في مخاطباته وأساليبه وفق منظور يحرص على بلوغ الفائدة لجميع المخاطَبين، فيستعمل أداة النداء المناسبة، ثمّ يخاطب كلّ منادى حسب طبيعة إيمانه أو مكانته الخاصّة والاجتماعيّة، إذ إنّه مرتبط بمقام التلقّي ومقاييسه «فخطاب الأذكياء غير خطاب الأغبياء، وموضوع العقائد التي يتحمّس لها النّاس غير موضوع القصص، وميدان الجدل الصاخب غير مجلس التعليم الهادئ، ولغة الوعد والتبشير غير لغة الوعيد والإنذار»(3)، وهذا يعود إلى تلك الخصوصيّة التكوينيّة للخطاب القرآني المرتبطة بالقدرة الإلهيّة الإعجازية.

تحقّق آليّة النداء في الخطاب القرآني أغراضًا مختلفة كالإغراء والتحذير والاختصاص والتنبيه والتعجّب والتحسّر، وإنّ حمل كلّ هذه الآليات على بعدها التداولي يعطيها بعدًا ديناميًا يجعل الدراسة التداوليّة مناسبة لطبيعة الخطاب القرآني وبنيته.

لقد كان أوّل نداء في القرآن الكريم (يا أيُّها النّاس)، وهذا دليل على رسالته العالميّة، وتوجهه إلى كلّ الناس. ومن ثمّ يبدأ تخصيص النداء حسب نوع الخطاب الذي يسعى

القرآن الكريم إلى تبليغه، فقد بيّن الله تعالى وحدانيّة ألوهيّته بأنّه وحده المعبود، وهو المنعم على عباده بإخراجهم من العدم إلى الوجود، وتكريمهم ومدّهم بالنعم المختلفة، ومن ثمّ استحقاقه للعبادة وحده دون غيره {يَا أَيُّهَا النّاسُ اعْبُدُوا ربَّكُم الذي خَلَقَكُم والّذين مِنْ قَبْلِكُمْ لَعلَّكُم تَتَّقُون}(4).

لقد تجاوز القرآن الكريم نداء الإنسان إلى تشخيص الجامد، فنادى السّماء والأرض والنّار وغير ذلك، ليجعل منها كائنات تتحرّك وتستجيب لندائه وأوامره رغبةً وخضوعًا، بناء على القاعدة الإلهيّة المعروفة {إنّما أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شيئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيكُون}(5). فنادى الأرض أن تبلع ماءها، والسماء أن تقلع، والنار أن تكون بردًا وسلامًا، ... لقوله تعالى: {وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي ماءَكِ ويَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وغِيضَ المَاءُ وقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الجُوديّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِين}(6).

لمّا غرق أهلُ الأرض إلا أصحاب السفينة، أمر الله الأرض بأن تبلع ماءها الذي نبع منها واجتمع عليها، وأمر السّماء بأن تقلع عن المطر، ثمّ شرع الماء في النقص وقُضي الأمر، وفرغ من أهل الأرض ممّن كفر بالله، فلم يبقَ منهم ديّار، واستوت السفينة بمن فيها على الجوديّ.

لقد كانت أفعال الكلام في هذه الآية بمثابة إنجاز تلفّظي أعطى المأمور بعدًا دلاليًا وأساسيًا لهذا الفعل، ولمّا صار القول فعلاً منجزًا ناداهما الله مرّة أخرى أن تتوقّفا، فقضي الأمر. لقد أدّت الأفعال الكلاميّة في هذه الآية تغييرًا واضحًا في العوالم والأماكن، ممّا أدّى إلى إنجاز الفعل حال إيقاع الكلام.

يعتبر النداء في القرآن الكريم بمثابة مدخل للأفعال الكلاميّة الأخرى التي يأتي بعدها الهدف المقصود مباشرة، فاشتمل ما بعده على أصول التشريع وسياسة الخلق وقواعد الحكم، وآداب المعاملات، ونظم العبادات ودعوة إلى التوحيد. وقد لفت الأنظار إلى قدرة الله البالغة، وعلمه المحيط بكلّ شيء، والبرهان على صدق الرسالة المحمّديّة، وأنّها متمّمة للرسالات السابقة، وتحدّد سلوك الإنسان لجعله يرقى إلى المكانة اللائقة به والتي أرادها الله له.

من هنا نفهم أنّ النداء طلب واستحضار يراد منه إقبال المدعوّ على الداعي ليتمكّن من توجيه ما يريد، ويصحب في ذلك غالبًا الأمر والنهي. فعن ابن مسعود أنّه قال: «إذا سمعت الله يقول: يا أيّها الذين آمنوا، فأوعها سمعك فإنّه خير يُؤمر به، أو شرّ يُنهى عنه»(7).

لقد ترسّخت التداوليّة كدراسة لغويّة تتناول فعل القول، فالنصّ وظيفة يقوم بها المتكلّم بإنجاز فعل كلاميّ أو سلسلة من الأفعال الكلاميّة كالوعد والأمر... [8]، يبيّن من خلالها هدفه في ممارسة الحوار ما دامت الحقيقة مرتبطة بحركة التواصل والمعنى المستهدف[9].

ما يمكن ملاحظته في آيات القرآن الكريم أنّ الأمر لم يرد منفصلاً عن النهي، وإنّما وردا متشابكين ومتداخلين مع بعضهما حتّى صعب الفصل بينهما، وهذا راجع لطبيعة القرآن الكريم المرتبط بالجانب التشريعي ونظام المعاملات والعبادات والعقائد، فكان لا بدّ من الأمر لأداء كلّ الواجبات، وبعدها النهي عن كلّ المحرّمات، ونادرًا جدًا ما جاء أحدهما منفصلاً عن الآخر، فإذا أخذنا المقطوعة التالية في كليتها، سنلاحظ ذلك التشابك الواضح الذي يشمل صيغ الأمر والنهي، وتناوبهما في كلّ مرّة { وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى ***إخبار بواسطة الوحي*** أَنَ أَرْضِعِيهِ ***أمر*** فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ ***شرط*** فَلأَلْقِيهِ فِي اليَمِّ ***جواب شرط*** + ***أمر*** وَلا تَخَافِي ***نهي***، ولا تَحْزَنِي ***نهي*** إِنَّا رَادّوهُ إِلَيْكِ ***بشارة*** وجَاعِلُوهُ مِنَ المُرْسَلِينَ ***بشارة***}[10].

إنّ التداول مكفول حتّى في صيغة الوحي والإلهام، باعتبارها درجات في التواصل، وقد تعدّدت المواقف الخطابيّة، كما تعدّدت أفعال الكلام، لكون الأمر في هذه الآيات يدعو أمّ موسى إلى الكيفية التي تفيدها في استمرار حياة ابنها، ثمّ يطمئنها ويزيل قلقها لتثق في الله، خاصّة لما يعلمها بإعادته إليها وجعله من المرسلين، وهذا ما تحقّق بالفعل، إذ نجا موسى من الموت بقدرة الله العجيبة.

والملاحظ أنّ الأمر بإلقائه في اليمّ كان جوابًا لشرط الخوف، حيث تجاوز حدود الطلب ليخرج إلى معنى أشمل هو التدليل على طريق النجاة، وإنّ ختام الآية ببشارتين جعل أمّ موسى كمتلقّية للأوامر والنواهي، مهيّأة لتقبّل كلّ الشروط التي يمليها عليها الوحي، ضمن صيغ طلبيّة نُقلت من مجال الطلب إلى مجال التنفيذ.

ويُعدّ الاستفهام من الآليات التوجيهيّة، بوصفها توجّه المرسل إليه إلى ضرورة الإجابة عنها، فيستعملها المرسل للسيطرة على مجريات الأحداث، والسيطرة على ذهن المرسل إليه وتسيير الخطاب تجاه ما يريده المرسل. وتعدّ الأسئلة المغلقة من أهمّ الأدوات اللغويّة لإستراتيجيّة التوجيه[11].

فعند استعمال الأداة (هل) كقوله تعالى: {إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى مَنْ يَكْفُلُه}[12]، وقوله: {يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَل امْتَلأتِ فَتَقُولُ هَلْ مِن مَزِيدٍ}[13]. إذ ليس القصد من الآية الأولى أن تُجابَ أخت موسى عن سؤالها بـــ"نعم" أو "لا"، وإنّما قصدها أن تبلور الإجابة في عمل فعليّ، فأفادت التوجيه عن طريق الاستفهام، فأعيد موسى إلى حضن أمّه. أمّا في الآية الثانية، فيدخل الاستفهام في باب المجاز، إذ « ليس يومئذٍ قول منه لجهنّم ولا قول من جهنّم وإنّما هي عبارة عن سعتها»[14]، فيؤوّل ابن قتيبة ذلك باعتباره إقرارًا بما ذهب إليه أصحاب المذهب الاعتقادي، كلّ أفعال القول باعتبارها انزياحات في مستوى التداول معهودة عند العرب.

2 – أفعال الأسف والحسرة:

يستعمل المتكلّم في مقامات خاصّة كالرضا والغضب والحزن والنجاح أفعالاً كلاميّة غرضها التعبير عن المشاعر والأحاسيس، وهي كثيرة، منها: الشكر، الاعتذار، التهنئة، المواساة، الندم، الحسرة، الغضب، الشوق... [15].

كما جاء على لسان امرأة عمران وهي تتحسّر على كونها أنجبت أنثى وكانت تتمنّى أن يكون المولود ذكرًا، { فلمّا وضعَتْها قَالَتْ رَبِّي إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنْثَى وَاللهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَكَرُ كَالأنْثَى وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَم وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرّجِيمِ }[16].

فالآية تجمع بين مشاعر الحسرة والأسف، لأنّها تمنّت لو أنجبت ولدًا، وكانت قد نذرته أن يكون « خالصًا مفرغًا للعبادة، ولخدمة بيت المقدس»[17]. ذلك أنّ النذر للمعابد لم يكن معروفًا إلا للذكور، ولهذا توجّهت إلى ربّها في نغمة آسفة على كون المولود ليس ذكرًا ينهض بالمهمّة التي كانت قد نذرته لها. كما نلمح في حديثها شكل المناجاة الرتيبة التي يشعر صاحبها أنّه منفرد بربّه يحدّثه بما في نفسه حديثًا مباشرًا. والمناجاة «شكل من أشكال الخطاب الدعائي ذات الاتجاه الواحد من أنا إلى أنت (الله)»[18]. فيتحوّل الحدث من أسف وحسرة إلى مناجاة متوجّة بالاستجابة والتقبّل، لقوله تعالى: { فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيّا المِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَت هُوَ مِنْ عِنْدِ اللهِ إِنَّ اللهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ }[19]. لقد استجاب الله لها

جزاء إخلاصها وتجرّدها الكامل في النّذر، وجعل النبيّ زكريا يكفلها، فنشأت مباركة يرزقها الله فيضًا من رزقه بغير حساب.

يجمع مشهد "صاحب الجنتين" في (سورة الكهف) بين الحسرة والندم، في قوله تعالى: {وَأُحيطَ بِثمرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنْفَقَ فيها وَهيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُشْرِكْ بِرَبّي أَحَدًا}(20). إذ نجد في القصّة تعمّق المبدأ الحواري وتغلغله بين آياتها، لأنّها عبارة عن مقابلة بين طرفين متناقضين: طرفٍ فقير معتزّ بإيمانه، وطرفٍ غنيّ مغرور بمكتسباته، ومن ثمّ ينشأ الحوار الوارد بين ثنايا القصّة، والخاضع لذبذبات متنوّعة ومختلفة حسب طبيعة الحوار نفسه الذي انتقل من التعبير عن حالة الزهو والفرح إلى التعبير عن حالة الأسى والحسرة، فتنتهي أحداث القصّة بوصف مشهدي يغلب عليه النفس التفجعي الذي يسير على نحو متدفّق، فتطغى المصطلحات المأخوذة من معجم الدمار من جهة، ومن معجم الحسرة والأسف من جهة أخرى. وتلتحم هذه المصطلحات في القصّة لتخلق عالمًا متناقضًا يتمثّل في مشهد الجنّتين المحفوفتين بكلّ الخيرات ومشهد الدّمار والخراب الذي آلت إليه في النهاية، فتعود بنا القصّة إلى حيث الجزاء المنتظر لكلّ منكر ومتكبّر، وبتداوليّة مباشرة وسريعة يتحقّق الجزاء المتمثّل في الخراب والدمار الذي يجسّده مشهد نهاية القصّة.

3 – أفعال الوعد والوعيد:

يلتزم المخاطِب بفعل شيء تجاه المخاطَب طوعًا، وتمثّله أفعال الوعد والوعيد والضمان والإنذار، وهي كثيرة في الخطاب القرآني، والفرق بينها وبين الأفعال الطلبيّة كونها متجهة نحو المتكلّم، بينما تتجه الأفعال الالتزاميّة نحو المخاطب(21).

يصنّف الشاطبي بعض الخطابات على أنّها أوامر غير صريحة، فمنها ما جاء على شكل أخبار، ومنها ما جاء على شكل مدح للفاعل في الأوامر، والعقاب في النواهي، وهذه الأمور دالّة على طلب الفعل في الأمور المحمودة، وطلب التّرك في الأمور المذمومة(22).

فذكر العواقب من الآليات المباشرة والصريحة التي يوجّهها المرسل إلى المرسل إليه وفق مجموعة من الأوامر والنواهي، تختم بإظهار العاقبة في الأخير، أو ما يسمّى بالجزاء في القرآن الكريم، الذي ارتبط أساسًا بالوعد والوعيد، وهذا يناسب السياق الذي وردت فيه

الآيات المرتبطة بأداء الواجبات وترك المحرّمات، كما في قوله تعالى: { فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلا يَضِلُّ وَلا يَشْقَى، وَمَنْ أَعْرَضَ عَنْ ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضَنكًا وَنَحْشُرُهُ يَوْمَ القِيَامَةِ أَعْمَى}[23]. فقد ارتبط الضلال والشقاء باتباع هدى الله أو عدمه، لذلك كانت (مَنْ) أداةَ شرط لمن اتبع هدى الله ومن أعرض عن ذكره، وكانت (الفاء) جوابَ الشرط بعدم الضلال والشقاء، بالنسبة لمتبع الهدى، والمعيشة الضنكا لمن أعرض عن ذكر الله. إذن فالشرط في هذه الآيات يمثّل أوامر ونواهي مقترنة بالجزاء في الدنيا والآخرة.

وقد تكرّرت صور الزجر والوعيد في القرآن الكريم، وصور بسط الموعظة وتثبيت الحجّة بطريقة تفيد تقرير الحقائق، {وَكَذَلِكَ أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ الوَعِيدِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ أَوْ يُحْدِثُ لَهُم ذِكْرًا}[24]. والوعيد في القرآن يتنوّع تنوّعًا عجيبًا حسب اختلاف طبيعة النفوس واختلاف البيئات، فالعامّة من النّاس الذين يكتفون من الحياة بظاهرها وسطحها يغلب على وعيدهم التخويف بالعقاب الجسدي كعذاب جهنّم ولهيبها، أمّا الخاصّة كالسادة وذوي الزعامة، فإنّ وعيدهم يتميّز بطابع الإذلال والإهانة[25].

فالوعيد في أسلوب القرآن الكريم يهدف إلى الإصلاح وإيقاظ العقول، وله مقاصد تتمثّل في التأثير على أفكار المتلقّي وأفعاله، وجعله يخضع لأوامر الله ونواهيه.

كما يمكن الإشارة إلى الأداة (لو) إحدى أدوات الشرط التي عبّر القرآن من خلالها عن وعيده، فتعبير "لو ترى" «يأتي في مقام التهويل وإبراز البشاعة ضمنيًا وليس صراحة، ومع ذلك فإنّ التضمين يُراد به زيادة التهويل بأكثر ممّا يدلّ عليه التصريح»[26]. فـــ(لو) من أدوات الشرط التي لها فعل شرط وجواب شرط، وحين يصرّح بجواب الشرط، يستطيع المتلقّي أن يستوعب صورته، ولكن أحيانًا يحدث حذف جواب الشرط، فيقترن لفظ (ترى) بلفظ (لو)، فتصبح (لو ترى) ويبقى الشرط وملابساته ليدلّ على الجواب، فيكون التعبير حينئذٍ دالاً على التهويل وتكبير المشهد، وهذا الأسلوب لا يكون إلا لأعداء الله[27].

والقرآن يصوّر مشاهد للوعيد يحذف فيها جواب (لو) ليترك فيها مجالاً فسيحًا لخيال القارئ الذي يتخيّل ما يشاء، وهذا هو المعنى الذي تحدّث عنه "أيزر"، أي « بناء للنصّ في وعي القارئ»[28]. وهو لا يكتسب سمة السيرورة التي تميّزه في خصوصيّته إلا أثناء القراءة، إذ ينتقل مركز الاهتمام من النصّ في مكوّناته وبنياته وتقنياته، ومن القارئ بفعل

القراءة، بوصفه نشاطًا عمليًا، وباعتباره سيرورة ترفد علاقة التفاعل بين النصّ والقارئ، والتي تنتهي إلى بناء المعنى في ذهن القارئ.

وقد تنوّع كذلك وعد الله للمؤمنين، فأفاض القرآن في ما يبدو موجهًا إلى العامّة من المؤمنين من وصف الطّعام وصنوف الشراب، وأنواع اللباس لأهل الجنّة، وكلّ ما يبدو موجّهًا إلى الخاصّة من المؤمنين من نعيم معنوي مطلق التحديد، كقوله تعالى: {وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى}[29]. فالعطاء هنا مطلق من كلّ ما يتمنّاه حتّى تطيب نفسه وتقرّ عينه بتعبير (فَتَرْضَى)، لأنّ الرّضى النفسي هو السعادة الكاملة، فقد أطلق العطاء دون تحديد لتتخيّل فيه النفس كما تشاء، وهو واضح أيضًا في قوله تعالى: {لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا مِنْهُم وَاتَّقُوا أَجْرٌ عَظِيمٌ}[30]. فالأجر عظيم ولكنّه غير محدّد النوع، وعدم تحديده يشعر به وبقيمته الخاصّة من المؤمنين وليس العامّة.

وهذا ما أشار إليه (إنغاردن) بما يسمّى بـــ"مواقع اللاتحديد" التي ينبغي ملؤها أثناء القراءة من أجل تحقيق الوحدة العضوية الغائبة، وتتمّ من خلالها عمليّة بناء المعنى الذي يقصد إليه النصّ، وتبقى هذه التحقيقات مشروطة بمكوّنات البنية النصيّة والتأثيرات التي تمارسها هذه الأخيرة على النصّ[31]. فالقرآن لا يحدّد هذا النعيم والأجر، وإنّما يجعله مطلقًا ليقوم المتلقّي بمجموعة من الإجراءات التي تستظهر تلك المحذوفات، حتّى يتمكّن من تصوّر كلّ العناصر غير المذكورة ليكون النصّ في وضع تواصليّ، ومن ثمّ بناء المعنى الذي يكون خلاصة لتلك الإجراءات.

لقد تعدّدت أفعال الكلام المباشرة وتعدّدت المواقف الخطابيّة وتداخلت الأفعال فيما بينها، وفرضت ذاتها على المخاطَب عبر كامل صفحات النصّ القرآني. وقد سيطر فيه ضمير المخاطِب الذي يملك السلطة في الأمر والنهي، نظرًا لامتلاكه سلطة الاستعلاء على المأمور، وامتلاكه الآليات والأساليب الكافية للتوجيه الخطابي والتأثير في المتلقّي، وهنا نشأت أفعال كلاميّة أخرى تلفّظ بها أشخاص آخرون، وقاموا بوظائف خطابيّة كان لها الدور البارز في تشكيل دورة التخاطب.

II – الأفعال الكلاميّة غير المباشرة:

يستطيع المرسل أن يعبّر عن قصده وفق شكل اللغة الدلالي مباشرة بما يتطابق مع معنى الخطاب ظاهريًا، وقد يعدل عن ذلك فيلمّح بالقصد عبر مفهوم الخطاب المناسب للسياق، لينتج عنه دلالة يستلزمها الخطاب ويفهمها المرسل إليه، وهذا يؤدّي بنا إلى نتيجة مهمّة هي مركزيّة السياق في منح الخطاب دلالته للتعبير عن القصد(32)، وهذا يعني أنّ للخطاب معنى مباشرًا له قوّة إنجازيّة حرفيّة تدلّ عليه ألفاظه حسب ما تمّ التواضع عليه في اللغة، غير أنّه قد يمنح السياق للخطاب أكثر من قصد «فلم يعد الإخبار هو القصد الوحيد عند المرسل، وإن عددناه واحدًا من مقاصده، فليس القصد الرئيس، إذ يختبئ وراءه قصد آخر، اختار المرسل الإستراتيجيّة التلميحيّة للدلالة عليه، وهو إمّا الرفض أو التهكّم، ولذلك لم يستعمل المرسل صيغة الخطاب المباشر»(33).

إنّ الأفعال الكلاميّة غير المباشرة يحدّد معناها بتفسيرها الظاهريّ، أمّا قوّتها فتحدّد بالتحقيق غير المباشر، وقد فسّرت هذه المسألة باللطافة والتأدّب، بوصفه سببًا أساسيًا باطنيًا لاستخدام الأسلوب غير المباشر، فهو قدرة يمتلكها المتكلّم والمستمع معًا، كما أوضح "سيرل" و"جرايس"، بينما اعتبره "ليتش" مستوًى سطحيًا يتعلّق مباشرة بالعادات والطبائع المتعارف عليها، كما اعتبرت عند الآخرين استجابة لدواعٍ سياقية تجعل المرسل يعدل عن استعمال الخطاب المباشر بدوافع معيّنة كالسلطة أو مراعاة للتأدّب، ومن هنا نصل إلى أنّ الفعل الكلامي غير المباشر يتمثّل في تلك الأقوال الخارجة في دلالتها عن مقتضى الظاهر، وهي أفعال سياقية لا يدرك معناها إلا من خلال القرائن اللسانيّة والحالية وأضرب الاستدلال العقلي.

1 – بعثة الرسل وأسلوب الالتماس:

يستعمل المرسل أسلوب التأدّب مراعاة لما تقتضيه بعض الأبعاد. فالبعد الشرعي يُملي ضرورة اطراح فاحش القول، والبعد الاجتماعي يستدعي ضرورة احترام أذواق النّاس وأسماعهم، أمّا البعد الذاتي، فهو صيانة الذّات عن التلفظ بما يسيء إليها(34). ويؤكّد "سيرل" أنّ التأدّب من أبرز الدّوافع لاستعمال الإستراتيجيّة غير المباشرة في الطلب. وقد استعمل هذا النوع في القرآن الكريم في مجال بعثة الرسل إلى أقوامهم، وقد أمروا باستعمال أسلوب التأدّب والالتماس، حتّى ترقّ قلوب المدعوّين ويستجيبون لدعوتهم، كما

هو الحال عند إرسال موسى إلى فرعون في قوله تعالى: {هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ نَادَى رَبَّهُ بِالْوَادِ المُقَدَّسِ طُوَى اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى فَقُلْ هَلْ لَكَ إِلَى أَنْ تَزَكَّى وَأَهْدِيَكَ إِلَى رَبِّكَ فَتَخْشَى}[35].

تبدأ الآيات باستفهام للتمهيد وإعداد النّفس لتلقّي القصّة، فتبدأ أحداثُها بنداء موسى ومناجاته، وهو بالواد المقدّس، ثمّ يبدأ التكليف الإلهي له، فيرسله إلى فرعون الطّاغي، فيعلّمه كيف يخاطب الطّاغية بأحبّ أسلوب وأشدّه جاذبيّة للقلوب لعلّه ينتهي عن طغيانه، ليقول له: هل لك أن تتطهّر من هذا الطغيان، هل لك أن أعرّفك بطريق الله؟

لقد بعث الله نبيّه موسى إلى فرعون وعلّمه الأسلوب المتأدب الذي يتّخذ الأولوية في المجال الدعوي الذي يجعل من غير المناسب أن يتوجّه إليه بشكل مباشر ليأمره وينهاه مباشرة، ولهذا التزم السياق القرآني هذا الأسلوب لإنجاز الأفعال الواجبة، ومن ثمّ يأتي مشهد المواجهة والتبليغ مختصرًا {فَأَرَاهُ الآيَةَ الكُبْرَى فَكَذَّبَ وَعَصَى، ثُمَّ أَدْبَرَ يَسْعَى فَحَشَرَ فَنَادَى فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الأَعْلَى فَأَخَذَهُ اللهُ نَكَالَ الآخِرَةِ والأولَى إنَّ في ذلِكَ لَعِبْرَةً لِمَن يَخْشَى}[36].

ورغم استعمال هذا الأسلوب المتأدّب المحبّب، إلا أنّه لم يفلح في إلانة القلب الطاغي، فأراه موسى الآية الكبرى التي تعني «آية العصا واليد البيضاء كما جاء في المواضع الأخرى»[37]، فكذّب وعصى، لينتهي مشهد التبليغ بالتكذيب والمعصية وعدم الاستجابة للحقّ، فيجمع فرعون سَحَرَته للمباراة بين السحر والحقّ، لتنطلق منه الكلمة الطاغية المغرورة: {أَنَا رَبُّكُمُ الأَعْلَى}، فيأخذه الله نكال الآخرة والأولى، «ويقدّم هنا نكال الآخرة على نكال الأولى، لأنّه أشدّ وأبقى»[38]، وهو النكال الحقيقي والأنسب في هذا السياق الذي يتحدّث عن الآخرة ويجعلها الموضوع الأساسي، ويتسق لفظيًا مع الإيقاع الموسيقي في أواخر الآيات.

2 – خروج الأفعال اللغوية عن حقيقتها:

ينجز المرسل أفعالاً لغوية غير مباشرة باستعمال أفعال لغويّة أخرى لتدلّ على معنى آخر غير الذي وجدت له في حقيقتها، فتتولّد عنها معانٍ أصليّة وترد في سياقات تناسب المقام، ويكون ذلك بواسطة ما يسمّى بـــ"قرائن الحال"[39]، إذ تخترق أحد شروط إجراء المعنى الأصلي فيمتنع إجراؤه، ويتولّد معنى آخر يناسب المقام.

ويمكن الإشارة إلى دور المتكلّم في القرآن على مستوى التركيب الخاصّ به، حيث يمكن أن تنتقل دلالة التركيب كلّها من مستوى إلى آخر، فيتحوّل الأمر مثلاً إلى تهديد، كما جاء في قوله تعالى: {وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُم بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِمْ بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكْهُمْ في الأَمْوَالِ وَالأَولادِ وَعِدْهُم وَمَا يَعِدُهُم الشَّيْطَانُ إلا غُرُورًا}[40]، حيث تحوّلت صيغة الأمر من معناها الوضعيّ إلى معنى مجازي هو "التّهديد"، ذلك أنّ المتكلّم (الله) لا يمكن أن يقصد أمر الشيطان بغواية البشر، وهو يتنزّه عن الأمر بفعل القبيح.

وهناك تحوّلات يقصد إليها المتكلّم في الأفعال الكلاميّة ببعض الأدوات والأساليب، كما يحدث في حالة الاستفهام إذا تضمّن معنًى آخر، كالتعجّب مثلاً، فإنّه يحمل معنى الخبر، إذ لمّا يدخل التعجّب على الاستفهام، يعيده إلى أصله من الخبريّة، كقوله تعالى: {قُلْ هَلْ مِنْ شُرَكائِكُم مَّن يهْدِي إِلَى الحَقِّ قُلِ الله يَهْدِي لِلْحَقِّ أَفَمَن يَهْدِي إِلَى الحَقِّ أَحَقُّ أن يُتَّبَعَ أَمَّن لا يَهِدّي إِلا أَن يُهْدَى فَمَا لَكُمْ كَيْفَ تَحكُمُونَ}[41].

فالآية تحمل تعجّبًا على شكل استفهام، والعجب من الله إنكار الشيء وتعظيمه[42]، ولا يوصف الله تعالى بالتعجّب لأنّه استعظام يصحبه الجهل، وهو تعالى منزّهٌ عن ذلك، وإنّما المرادُ تعجيب العباد من مذهبهم الفاسد. فالغاية من هذا التعجيب أن يعود المخاطَب إلى صوابه إن كان منكرًا، وأن يحاسب نفسه ليشعر بالضلال الذي هو فيه، وهذا دليل على قدرة الأسلوب القرآني على استيعاب المعاني وتنويعها، وبلاغة إقناعه في توصيلها إلى المتلقّي، فقصد المتلقّي واضح رغم طبيعة الاستفهام التي جاءت عليها الآية في (الهمزة) و(هل).

3 – الاستلزام الحواري:

يستعمل المتكلّم آلية لا يرتبط فيها اللفظ والقصد برابط لغوي، وإنّما يرتبط ببيان القصد على إسهام عناصر السياق الموظّفة، فالمتلقّي لا يدرك معناها إلا من خلال القرائن وأضرُب الاستدلال العقلي، كأن يرد المخاطب على السائل ردًا لا يصلح حرفيًا أن يكون جوابًا عمّا سُئل، فيكون بواسطة القرائن قد أجاب عمّا سُئل عنه في مقام التعريض، وهو المصطلح عليه بالاستلزام الحواري[43]، ويشمل الكناية والتلميح والسائل بغير ما يطلب كما حدث عند سؤال النّاس عن الأهلّة في القرآن الكريم.

والتعريض من الآليات الإستراتيجيّة التلميحيّة المستعملة عند العرب بكثرة في خطاباتهم، فقد اعتبر من علامات الكفاءة التداوليّة عند المرسل، ودليلاً على النبوغ الخطابي، يستعمل لغايات معيّنة ومقاصد متنوّعة ومراعاة لما يتطلّبه السياق.

ومن أمثلته في القرآن الكريم ما جاء في قوله تعالى: { قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ القَوِيُّ الأَمِينُ }[44]. فقد رأت الفتاة من موسى القوّة والأمانة، فأشارت على أبيها باستِئجاره لرعي الغنم، وهذا ما رأته منه لما كان الرعاء يسقون، فاستمهلهم وسقى لها ولأختها، وببساطة فهم أبوها قصدها، فعرض إحدى ابنتيه من غير تحديد، { قَالَ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ أُنْكِحَكَ إِحْدَى ابْنَتَيَّ هَاتَيْنِ عَلَى أَنْ تَأْجُرْنِي ثَمَانِيَ حِجَجٍ فَإِنْ أَتْمَمْتَ عَشْرًا فَمِنْ عِنْدِكَ وَمَا أُرِيدُ أَنْ أَشُقَّ عَلَيْكَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللهُ مِنَ الصَّالِحِينَ }[45].

لقد تكلّمت الفتاة بخطاب يستلزم أنّها معجبة بهذا الرجل، وقد فهم أبوها أنّها تقصد شيئًا آخر وحدّثته من باب آخر، فلمّا منعها الحياء من التصريح لجأت إلى التلميح بالتعريض عوضًا عنه، وبما أنّه لا يربط بين لفظ التعريض وقصد المتكلّم أيّ روابط لغويّة، فقد فهم الأب قصد ابنته، فعرض على موسى تزويجه إحدى ابنتيه، وقد تيسّر التعامل الخطابي بين الأطراف المتحاورة، ذلك أنّ المتكلّم يستعمل التعريض في خطابه متى كان واثقًا أنّ المتلقّي يفهم قصده، وفي حالة ما إذا لم يفهم قصده، فسوف يضطرّ إلى التصريح به لفظًا، أو باستعمال علامات غير لغويّة، حتّى يتفطّن المتلقّي إلى قصد المتكلّم.

4 – خطاب التهكّم:

يستعمل المتكلّم تقنية التهكّم باعتبارها إحدى الإستراتيجيّات غير المباشرة، وهي تستلزم قصدًا غير ما يدلّ عليه الخطاب بمعناه الحرفي، وتعني عند علماء البيان «إخراج الكلام على ضدّ مقتضى الحال استهزاءً بالمخاطب»[46]. وقد أشار الزركشي في كتاب "البرهان في علوم القرآن" إلى آليّة التهكّم كخطاب يحفل به النصّ القرآني، وعرّفه بقوله: «هو الاستهزاء بالمخاطب، مأخوذ من "تهكّم البئر" إذا تهدّمت»[47].

ومن ألفاظ التهكّم التي يشتهر بها القرآن الكريم، استخدامه لكلمة (نُزل) في غير موضعها، كقوله: {وَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ المُكَذِّبِينَ الضَّالِّينَ فَنُزُلٌ مِنْ حَمِيمٍ وَتَصْلِيَةُ جَحِيمٍ}[48]، وقوله: {هذَا نُزُلُهُمْ يَوْمَ الدِّينِ}[49]. فقد تواترت لفظة (نزل) في آيات عدّة من القرآن

الكريم، وجاءت غالبًا مقترنة بمأوى الكفّار يوم الآخرة، تحمل تهكّمًا وسخرية مريرة، ذلك أنّ « النُّزُل لغة: هو الذي يقدّم للنازل تكرمة له قبل حضور الضيافة»[50].

ففي هذه الآيات موضع تهكّمي يتمثّل في جعل نار جهنّم مأوى ونزلاً للكافرين، وإن قصد المتكلّم واضح بالنسبة للمتلقّي رغم كونه غير مباشر، ذلك أنّ موضع الكفّار في نار جهنّم يتناقض مع ما يقدّم للنازل من حسن الضيافة، فجاءت الآيات بطريقة ساخرة مُرّة استعملت بقصد مضادّ لمعناها تمامًا.

ومن بين الأوجه التي ترد عليها تقنيّة التهكّم، أن يرد الفعل المضارع مع (رُبّما) أو أن تسبقه (قد) للدلالة على التقليل رغم قدرة المرسل على تنفيذ مقتضى خطابه، وهذا ما يتضح في قوله تعالى: {قَدْ يَعْلَمُ اللهُ المُعَوّقينَ منْكُم وَالقَائِلِين لإِخْوَانِهِم هَلُمَّ إِلَيْنَا وَلا يَأْتُونَ البأْسَ إلا قَلِيلا}[51].

فالآية تقرّر علم الله المؤكّد بالمعوّقين الذين يسعون إلى خذلان المسلمين، فيدعون إخوانهم إلى القعود، فلا يشهدون الجهاد، وذلك يعلمه الله رغم استخدام (قد) قبل المضارع، ولكنّها لا تدلّ على التقليل، وإنّما على التحقيق كما لو ارتبطت بالماضي، إنّما جاءت بهذه الصيغة دلالة على السخرية والتهكّم من أولئك القاعدين الذين يظنّون أنّ الله لا يعلم قعودهم، فالله لا تخفى عليه خافية {يَعْلَمُ مَا يُسِرّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُور}(52).

فقد اتضح قصد المرسل في هذا الخطاب التهكّمي منذ البداية، إذ عبّرت الآيات عن موقف القاعدين ووصفت الأحداث المحيطة بكلّ أطراف الخطاب، والآيات نقد تهكّمي لأفعال القاعدين، ويظهر ذلك خاصّة حين يصفهم القرآن بالجبن، وهم على صورة مضحكة مثيرة للسخرية، التي هي شكل من أشكال النقد التهكّمي الذي يهدف إلى السخرية من أصناف معيّنين من النّاس لما يمتازون به من صفات ذميمة.

لقد تجاوزت الأفعال الكلاميّة في القرآن الكريم صيغتها المباشرة إلى معنى غير مباشر، وذلك في سياق الإشارة إلى إمكانيّة مخالفة ظاهر اللفظ لمراد المتكلّم، فتتحوّل الأفعال الكلاميّة بوجود جملة من القرائن المقالية والمقاميّة يختارها المرسل لتحقيق قصد معيّن. وقد ارتبط الوضع بالقصد في أسلوب القرآن الكريم، ممّا أدّى إلى كثرة تلك الأفعال التي تخرج عن حقيقتها وتتجاوز ظاهرها إلى مقاصد أخرى يرمي القرآن الكريم إلى تحقيقها.

الـهوامش:

1. Voir : M. BAKHTINE, Esthétique de la création verbale, Galimard, Paris, p 29.
2. يُنظر: نعمان بوقرة، "نحو نظرية لسانيّة عربيّة للأفعال الكلامية، قراءة استكشافيّة للتفكير التداولي في المدوّنة اللسانيّة التراثيّة"، مجلّة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 17، 2006، ص 169.
3. عبد العظيم الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 2001، ج 1، ص 188.
4. سورة البقرة، الآية 21.
5. سورة يس، الآية 82.
6. سورة هود، الآية 44.
7. أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنـــان، ط 1، 1409 هـ -1989م، ص 135.
8. يُنظر: خوسيه إيفا نكوس، نظرية اللغة الأدبيّة، ترجمة: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، مصر، (د.ت)، ص 88.
9. يُنظر: م ن، ص 5.
10. سورة القصص، الآية 9.
11. يُنظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيّات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص 324.
12. سورة طه، الآية 40.
13. سورة ق، الآية 30.
14. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ترجمة: السيد أحمد صقر، المكتبة العلميّة، ط 2، د ت، ص 108.
15. يُنظر: نعمان بوقرة، "نحو نظرية لسانيّة عربيّة للأفعال الكلاميّة، قراءة استكشافيّة للتفكير التداولي في المدوّنة اللسانيّة التراثيّة"، مجلّة اللغة والأدب، ع 17، ص ص 197-198.
16. سورة آل عمران، الآية 36.
17. أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1423 هـ-2002م، ج 1، ص 555.
18. آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقديّة المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائـــر، ط 1، 2002، ص 94.
19. سورة آل عمران، الآية 37.
20. سورة الكهف، الآية 42.
21. يُنظر: نعمان بوقرة، "نحو نظرية لسانيّة عربيّة للأفعال الكلاميّة، قراءة استكشافيّة للتفكير التداولي في المدوّنة اللسانيّة التراثيّة"، مجلّة اللغة والأدب، ع 17، ص 197.
22. يُنظر: أبو إسحاق إبراهيم بن موسى بن محمّد اللخمي الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، تخريج وضبط: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ج 3، ط 3، 1417 هـ-1997م، ص ص 142-143.
23. سورة طه، الآيتان: 123 و 124.
24. سورة طه، الآية 113.

25.25 – يُنظر: عبد الحليم حفني، أسلوب الوعيد في القرآن الكريم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1420 هـ–2000م، ص 3.

26.م ن، ص 272.

27.يُنظر: م ن، ص ن.

28. Wolfgang ISER, L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Margada éditeur, Bruxelles, 1985, p 49.

29.سورة الضحى، الآية 5.

30.سورة آل عمران، الآية 172.

31.يُنظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريّات القراءة، دراسة تحليليّة نقديّة في النظريّات الغربيّة الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1428 هـ–2007م، ص ص 126-127.

32.يُنظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة، ص ص 367.

33.يُنظر: م ن، ص 368.

34.يُنظر: م ن، ص 372.

35.سورة النازعات، الآيات من 15 إلى 19.

36.سورة النازعات، الآيات من 20 إلى 26.

37.سيّد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ج 6، ط 34، 1425 هـ–2004م، ص 3815.

38.م ن، ص ن.

39.يُنظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة، ص 389.

40.سورة الإسراء، الآية 64.

41.سورة يونس، الآية 35.

42.يُنظر: السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ج1، 1969، ص 154.

43.يُنظر: نعمان بوقرة، "نحو نظرية لسانيّة عربيّة للأفعال الكلاميّة، قراءة استكشافيّة للتفكير التداولي في المدوّنة اللسانيّة التراثيّة"، مجلّة اللغة والأدب، ع 17، ص 199.

44.سورة القصص، الآية 26.

45.سورة القصص، الآية 27.

46.يحي بن حمزة العلوي، كتاب الطراز، مراجعة وضبط وتدقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 1415 هـ–1995م، ص 476.

47.بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ج 2، ط 2، 1391 هـ–1972م، ص 231.

48.سورة الواقعة، الآيات: 92، 93، 94.

49.سورة الكهف، الآية 102.

50.الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 2، ص 232.

51.سورة الأحزاب، الآية 18.

52.سورة هود، الآية 5.

مقاربة تداولية لحكمة عطائية

د. عز الدين الناجح

جامعة منوبة – تونس

I- مقدّمة الورقة :

منذ تأكّد أنّ اللسانيات "هي الدراسة العلميّة للغة" مع دي سوسير "1916" في دروسه، نلاحظ ازدهار ثورة المناهج والمقاربات العلميّة الجادّة التي انبنت على هذا الأصل الأبستيمي. والحقيقة أنّ اللسانيات بفروعها ومدارسها ومقاربتها ليست في حاجة لتأكيد نجاعة صلتها بالأدب والنصوص عامّة وقد حاول ديكرو منذ "1973" طرح السؤال والإجابة عنه. بل إنّ رواد مدارس تحليل الخطاب قد سبقوه إلى ذلك ومنهم "ميشال بيشي" "Michel Peucheux" في مصنّفه "التحليل الآلي للخطاب" « L'analyse automatique du discours » الصادر سنة 1969. وهذا المصنّف على ريادته لم ينل حظّه من الدرس رغم ما جاد به في تلك المرحلة المتقدّمة جدّا من سجالات لعلّ ازدهار مناويل تحليل الخطاب أحسن ثمرة له ولعلّ آخر ما وصل إليه "منقينو" و"آدام" خير دليل على ذلك.

II- في السجـــال بين الملفـــوظ والخطـــاب:

في أي خانة نضع "الحكمة" وضمن أي ضروب الكلام[1] نمقولها Catégorisation هل هي ملفوظ "énoncé" أم هي خطاب "discours" أم هي كلاهما؟ البيّن أنّ الحكم العطائية، حسب بنيتها القضوية "structure propositionnel"، هي ملافيظ des énoncées. وذلك لاعتبارات بنيوية محضة تلفّظية لسانية. فمعلوم أنّ الملفوظ عند "ديكرو" هو "الجملة زيد إليها المقام" أو هي "الجملة في مقام الاستعمال"[2] ومعلوم قبل هذا أنّ مفهوم الملفوظ في الدراسات اللسانيّة وتحديدا منذ "1966" مع "بنفينسيت" قد أصبح له شأن خاصّ وآليات علميّة دقيقة في التعريف والتحديد فأصبحنا نسمع بـــ"اللسانيات التلفّظية" و"لسانيات التلفّظ" و"لسانيات الملفوظ" و"بنية الملفوظ"، و"معنى الملفوظ"... إلخ عوض الجملة، إلى أيامنا هذه مع "ديكرو" و"أنسكومبر" و"موشلار" و"ريبول"؟ اللذين منذ بداية معجمهما يشيران إلى ضرورة التفريق

بين المصطلحات التالية في اللسانيات وهي (ريبول وموشلار، 1994، 22). الجملة مقابل الملفوظ / الدلالة مقابل المعنى.Phrase Vs énoncé / Signification Vs sens

الحقيقة أنّ "ديكرو" قد تفطّن قبلهما لهذه المسألة بل إنّهما على أساس نتائجه البحثيّة بنيا منطلقاتهما. فهما يعتبران أنّ الملفوظ هو الجملة وقد تمّمت ببعض المعلومات عن وضعيّة التلفّظ (ريبول وموشلار، 1994، 22). وهذا ما حاول تأكيده "ديكرو" في جلّ ما كتب. من كون أنّ الملفوظ هو الجملة وقد زيد إليها المقام أو "مقتضى الحال" كما يقول البلاغيون العرب فـــ"ديكرو" سنة 1980 وإن تطوّر معه مفهوم الملفوظ إلى سنة 1984 عبر إيجاد أو لنقل استنباط خصائصه وهي (الاستقلاليّة، الترابط والانسجام، التنامي والحرّية). إنّما كان عبر ركونه إلى نظريّة تعدّد الأصوات "polyphonie". التي طوّرها عن "باختين" ولكن من وجهة نظر لسانية لأنّ مقاربة باختين ذات طابع أسلوبي أدبي لصيق بعلم النقد الأدبي إذا لم يكن هو. فبعد أن كان الملفوظ مجرّد حدث تلفظي Acte de l'énonciation أصبح قطعة من الخطاب segment du discours (ريبول وموشلار، 1994، 333). وعلى هذا الاعتبار انقلبت الشبكة المفاهيميّة الاصطلاحيّة عند "ديكرو". وخاصّة في الوحدات [الجملة، الملفوظ، المعنى، والدلالة] وهذه الشبكة الإصطلاحيّة[3] هي بمثابة المقولات الكبرى لمصطلحات فرعيّة منحدرة عنها سيحوّرها "ديكرو" حسب تصوّره التداولي المندمج. فإذا كانت الجملة، مثلا، من اهتمامات اللسانيّين فإنّ الملفوظ من اهتمامات التداوليّين (ريبول وموشلار، 1994، 79).

إنّ السجال بين "اللسانيات التلفّظية" و"اللسانيات الخطابيّة". لو أنعمنا النظر لوجدناه سجال على المصطلح فحسب في أغلبه وإن تعدّدت آليات كلّ فرع منها في مستوى المعالجة لموضوع الاختبار سواء أكان ملفوظا أو خطابا فإنّ الآلية واحدة. والمقصد أوحد ألا وهو المعنى وانسجامه "cohérence" لعلّ ركني التحليل والانسجام خير رائز على ذلك. فتحليل الملفوظ يضارع تماما تحليل الخطاب. وتحرّي الانسجام والكشف عنه في الملفوظ يوازي تماما ما يحدث مع الخطاب. وهذه مصادرة ننطلق منها وسيحاول هذا البحث المتواضع قدر المستطاع الكشف عنها.

II- فـــي الـــخـــطـــــاب :

إذا كان الملفوظ هو الإنجاز القولي والتاريخي للجملة فإنّ الخطاب هو "مجموعة من الملافيظ" (موسوعة أنكارتا، أقراص ممغنطة، تحميل 2006)[4]. والحقيقة أنّ "هاريس" "Harris" هو أوّل من أثار قضيّة الخطاب في اللسانيات مثل "بنفينسيت" 1966 في اللسانيات التلفّظيّة. ويقترح هاريس Harris –وثمّة جدل حول المسألة لسانيات الخطاب Vs لسانيات النصّ. غير أنّنا نرجّح أنّ "هاريس" وإن استعمل مصطلح "texte" فإنّه يصدق على مصطلح "discours"– تحليلا للخطاب من خلاله يسهل الكشف عن البنية المعجميّة الدلاليّة والبنية الإعرابيّة لنصّ ما وأنظمته[5] وأمّا ريبول وموشلار في معجمهما الموسوعي للتداوليّة 1994 يعرّفان الخطاب بكونه "نشاطا إنسانيا activité humaine تثيره رغبة وهدف معيّن من خلاله يوجّه متكلّم إلى مخاطب رسالة عبر علامات متواضع عليها" (ريبول وموشلار، 1994، 48) هذا التعريف العام جدّا للخطاب لا فضل فيه سوى كونه ذكر عناصر الخطاب: وهي الباث والمتقبّل والرسالة والعلامة. وهي بعض عناصر "بنفينست" التواصليّة –لكن الطريف في هذا التعريف أنّ موشلار وزوجته قد قدّما لنا تصوّرا للخطاب– يحيط بالخطاب في جلّ معانيه واصطلاحاته لا ينكره اللساني ولا ينكره الفيلسوف ولا ينكره غيرهما من أهل العلوم الأخرى. فالخطاب كماهو معلوم يعرف من زاويتين الشكل (لسانيا) والمضمون (خطاب فلسفي، خطاب ديني، خطاب تقدّمي، خطاب أدبي... إلخ) وهذا الأخير لا يعنينا لأنّ مقاربتنا لسانيّة محضة تعتمد التعريف التقني La définition technique للخطاب. ومن التعريفات التقنية والعلمية للخطاب ما أورده "موشلار" و"ريبول" حيث يعتبران الخطاب "متكوّن من مجموعة من الملافيظ التي يوجد بينها رابط، وهذا الرابط متعدّد الأنواع موضوعي thématique مرجعي référentielle، قضوى proportionnelle، وحجاجي argumentative" (موشلار وريبول، 1994، 460) والبيّن من هذا التعريف بل المفهوم منه أنّ كلّ مجموعة من الملافيظ يجمع بينها علاقة موضوعيّة مرجعيّة قضويّة وحجاجيّة، إنما هي خطاب، والحقيقة أنّ "ريبول" و"موشلار" في هذه الروابط الأربعة المحدّدة لبنيويّة الخطاب قد استندوا على ديكرو في الخطاب

المثالي "DI"[6]. الذي وضع له شرطين في (ديكرو، 1984، 83-84) وهما المقطعيّة "séquentialité" والاستقلاليّة "autonomie".

فالملافيظ المجتمعة دون هذه العلاقات والروابط لا تعتبر خطابا. وإن اجتمعت فإنّها فاقدة لمقوّم أساسي غير كاف من مقوّمات الخطاب وخصائصه وهو الانسجام cohérence الذي يلحّ علماء تحليل الخطاب على وجوب قيامه في الخطاب وهو بند من بنود أطروحتهم في عناصرها الأربعة التي نقدها ليفنسن في 1983 ولا بأس من التذكير بهذه الأطروحات التي أثبتها ريبول وموشلار (ريبول وموشلار، 1994، 487).

1/ في اللّغة توجد وحدات وأعمال تنتمي إلى مجموعات متباينة تحقّق انسجام الخطاب.

2/ الملافيظ المكوّنة للخطاب المنسجم، يجب أن تكون ممفصلة segmentable.

3/ توجد وظيفة خاصّة وتمش خاص يحيلان على كلّ وحدة تلفّظية أو عمل تلفّظي هي معيار انسجامه والدليل عليه.

4/ المقاطع التخاطبيّة تتفاعل حسب قواعد الترابط التي يحكمها نوع العمل اللغوي.

هذه المبادئ الأربعة أو الأطروحات، كما سماها "موشلار" وزوجته "ريبول" اتّكأ عليها محلّلو الخطاب وراهنوا على الاشتغال بها وحاول بعض اللسانيّين التلفّظيين والتخاطبيّين من قبيل "ليفنسن" في كتابه المعروف 1983 "pragmatics" مقارعتها، هي ما تجعل من الانسجام "la cohérence" محطّ الرحال في المسائل الأربعة. وعليه فلئن كنّا مع محلّلي الخطاب نتحدّث على الانسجام باعتباره المقصد الأسنى من الدرس، درس تحليل الخطاب، فإنّ مع اللسانيّين التلفظيّين نتحدّث على ترابط الملفوظ "cohésion"[7] وقد يصدق هذا المصطلح مع أهل التركيب والإعراب أيضا فهم يستعملونه في المعنى الذي تستعمله اللسانيّات التلفّظيّة Linguistiques d'énonciation.

وعلى هذه الأطروحات الأربعة أيضا، عالج "منقينو" تعريفات الخطاب من خمسة وجوه أوردها في مصنّفه مع "شارودو" 2002 وفي كتابه "تحليل الخطاب" 1991 الذي صدّره بمدخل تعريفي يمتدّ على حوالي خمس عشرة صفحة لمعالجة كلمة خطاب "Discours". ولا بأس كذلك من التذكير بها ومحاولة إعادة صياغتها. يقول منقينو في

مستهلّ كتابه تحليل الخطاب 1991 "يجب أن نعرف أنّ كلمة / مصطلح[8] "خطاب" هو نفسه مؤهّل لأن يكون حمّالا لاستعمالات متعدّدة منها" (منتقينو، 1991، 3).

1/ أن يكون مرادفا "للكلام" بالمعنى السويسري، وهو التلفّظ بالملفوظ.

2/ أنّه وحدة قيس أكبر من الجملة الملفوظة، إنّه موضوع نحو النصّ الذي يدرس انسجام الملافيظ.

3/ في إطار نظريّات التلفّظ أو التداوليّة تطلق كلمة خطاب "Discours" على الملفوظ الذي له أبعاد تفاعليّة على الآخر تكون مؤثّرة في وضعيّة تلفّظيّة ما.

4/ أن يفيد الخطاب معنى المحادثة "conversation" ويكون رديفا لها.

5/ أن يكون رديفا للغة "langue" كنظام افتراضي له خصوصيّة الإنجاز في مقامات محدّدة وإن كنّا نفرّق بين دراسة عنصر ما في اللّغة من جهة وفيما يقابله في الخطاب من جهة ثانية.

إنّ هذه المقاربات الخمس لا يمكن أن تخرج في كليتها على تصوّر جدلي قوامه ثنائيّة الإنجاز والجهاز أو المنهج والموضوع ابستيميّا، طبعا، فالخطاب يتراوح تعريفه حسب الأصل الابستمولوجي للمعرف فالبنيوي structuraliste يعرّفه بما يقتضيه الأصل الأبستمولوجي المعتمد عليه والوظيفي fonctionnaliste يعرّفه بما له من مقدّمات الوظيفيّة. واللسانيّات التلفّظيّة تعرّفه من خلال صلته بالملفوظ والتخاطبيّة كذلك والتداوليّة ليست بعيدة عنها لكن ما يشتركون فيه كلّهم أنّ الخطاب إنجاز لا جهاز أو لنقل بلفظ دي سوسير 1916 أنّه من الكلام لا من اللّغة وبالتالي فإنّ المقام "le contexte" من العناصر أو الروائز المهمّة والأكيدة التي اشتركت هذه المقاربات في الركون إليها. وعليه كان المقام آلية بل مطية من المطايا في تعريف الخطاب.

إنّ الخطاب في جلّ هذه المقاربات الخمس لم يخرج عمّا قاله الأوّل من "دي سوسير" و"بنفيست" فإذا هو رسالة من باث إلى متقبّل عبر قناة هي اللّغة بعلاماتها وسننها. وإن كان محلّلو الخطاب أدخلوا مصطلح "système" نظام[9] كرغبة منهم في صوغ منوال متميّز لمعالجة الخطاب وعلى هذا الاعتبار أراد علماء تحليل الخطاب التميّز والتفرّد عن محلّلي الملفوظ. فشرعوا بالتمييز بين الملفوظ والخطاب تشريعا منطقيّا

لاستغلال علمهم[10]. وإن كان "منقينو" قد أقرّ بأنّ تحليل الخطاب في بداياته قد ارتكز على البنيويّة ونظريّات اللسانيّات التلفّظيّة (منقينو، 1991، 107).

هذا بإيجاز، بما يقتضيه هذا الصنف من البحوث، الخطاب والملفوظ وما أثاره من ضجّة قد تصل إلى حدّ القطيعة الأبستمولوجيّة في اللسانيّات. ولنا عودة بأكثر دقّة في القسم الإجرائي إلى بعض الفويريقات الأخرى. لكن ما منزلة الحكمة العطائيّة تحديدا في هذا الزخم من التنظير اللساني الغربي.

III- قراءة برقيّة للحكم العطائيّة (تفسير أحمد زروق نموذجا):

كتاب الحكم لابن عطاء الله الأسكندري مصنّف صغير حجمه، كثيرة شروحه وتحقيقاته. وإن كان لا يعنينا كلسانيّين هذه المقدّمات لأنّ لها فرسانها من نقّاد الأدب وأهل الدراسات الحضاريّة لكن يكفينا أنّ هذا المصنّف شرح أكثر من سبعة عشرة مرّة فيما يروى أحمد زكي عطية 1971 عنه تحقيقه لشرح زروق الذي جاءت بعده ثلاثة شروح هي شرح ابن عميد ثمّ يأتي الشرقاوي والشرنوبي (عطية أحمد زكي، 1971، 13).

وبإيجاز فإنّ الكتاب ينهض على ثلاثة أقسام:

1- قسم الحكم، والمواعظ، الاستبطانات.
2- قسم المكاتبات أو الإخوانيات.
3- قسم المناجاة.

أمّا قسم الحكم، وهو مناط مقالنا، فهو القسم الأوّل الذي يمثّل تقريبا ثلثي المصنّف. وهو عبارة عن ملافيظ تقع في شكل جمل اسميّة وفعليّة وإن غلبت الجمل الاسمية بالكمّ. وهذا له تفسير تداولي سنعرضه فيما بعد، وأمّا القسمان الأخريان فهما قسم المكاتبات والمناجاة[11] وغاب هذان القسمان في جلالة الحكم وشهرتها حتى أضحى المصنّف كاملا يعنون بـــ"الحكم".

وفي إحصاء أثبته حسن السماحي السويدان 1998، ضمّ قسم الحكم مائتين وأربع وستين حكمة متفاوتة الطول ولكن بقراءة تأليفيّة لها. لاحظنا طغيان الجمل الاسميّة المركّبة بل إنّ درجة التركيب فيها يصل التعقيد حتى يكون أحد متمّماتها نصّا. من ذلك الحكمة عـــ120ـــدد ولا بأس من إيرادها حيث يقول "الصلاة محلّ المناجاة ومعدن

المصافاة تتّسع فيها ميادين الأسرار وتشرق فيها شوارق الأنوار علم وجود الضعف منك فقلّل أعدادها وعلم احتياجك إلى فضلها فكثّر امدادها" (سويدان حسن السماحي، 1998، 33). وغير هذه كثير ممّا اضطرّنا إلى طرح ذلك السؤال في أوّل البحث هل الحكم العطائيّة ملفوظ أم خطاب؟ خاصّة إذا تعلّق الأمر بدراسة مسألة الانسجام في الحكمة سواء أكانت ملفوظا أم خطابا. موضوع الاختبار هو الحكمة عدد 159 يقول فيها ابن عطاء "حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ وحظّها في الطاعة باطن خفيّ ومداواة ما يخفى صعب علاجه" (السويدان حسن السماحي، 1998، 41).

دعنا نقل هذا الكلام، عوض ملفوظ أو خطاب أو محادثة، عند أهل التركيب من النحاة ثلاث جمل تامّة المعنى والمبنى الإسنادي تتوزّع كالآتي:

1- حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ.

2- وحظّها في الطاعة باطن خفيّ.

3- ومداواة ما خفي صعب علاجه*.

السؤال الذي سنطرحه هو سؤال جوهري كانت قد طرحته "آن ريبول" في كتابها : "تداوليّة الخطاب من تأويل الملفوظ إلى تأويل الخطاب"، (ريبول وموشلار، 1998) والسؤال هو كيف يمكن إعطاء معنى للخطاب؟ (ريبول وموشلار، 1998، 12) هذا السؤال هو وراء ولادة علم تحليل الخطاب حسب طرح "ريبول" و"موشلار" ؟ ولعلّ المثال الذي درسته بل الأمثلة كلّها في القسم التقديمي الممتدّ من الصفحة 12 إلى الصفحة 17 تؤكّد ذلك. فالمسألة هنا مرتبطة بمقولة التأويل L'interprétation في أعمّ معانيها لذلك اعتبرت "ريبول" و"موشلار" وحتى "منقينو" و"شارودو" أنّ تحليل الخطاب بحث في تأويله[12] الصحيح والمقصود المؤدّي لوظائف اللّغة أوّلا والخطاب ثانيا على نفس القدر من النجاعة.

والحقيقة أنّ "إعطاء معنى للخطاب" مسألة تضافرت جهود عديد المعارف والعلوم للاهتمام بها وحسبنا دليلا أوّليا على البلاغة والنحو. غير أنّ تحليل الخطاب كتخصّص متعدّد المشارب Multidisciplinaire يعطي للخطاب المعنى بوسائط في الدرس أقرب للعلميّة والموضوعيّة وهذا ما قد عابه عليه منكروه رغم أنّه فضله الأوّل.

ففي المثال المذكور آنفا "حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ وحظّها في الطاعة باطن خفيّ ومداواة ما يخفى صعب علاجه". يكشف تماسكه على معناه وتماسكه

cohérence يكشفه تسلسله enchaînement. ويمكن الاستدلال على هذا الحكم بقواعد "كارول" الأربع (كارول 1978، 13-32) التي حوّر بعضها "كومبيت". ولا نرى بأسا من إجراء هذه القواعد الأربع على الحكمة العطائيّة حتى نستكشف انسجامها. ففي قاعدة التكرار règle de répétition ينكشف الانسجام عند أخذ الكلام برقاب بعضه كما يقول القدامى: ويتّضح ذلك في الملفوظ المدروس عبر الإحالة والضمائر[13] المتّصلة وحظّها في الطاعة باطن خفيّ والاستبدال العجمي (ومداواة ما يخفى صعب علاجه).

وأمّا قاعدة التطوّر règle de progression وقوام هذه القاعدة أن يكون هذا الملفوظ، الخطاب، الآخذ برقاب بعضه بعضا مفيدا في تكراره ويعني مصطلح التطوّر عند كارول (كارول، 1978، 20) أن يحمل الخطاب الملفوظ في تطوّره دلالة جديدة فلا يكرّر بعضه دون أن يتطوّر[14]. ويوفّر الخطاب المدروس هذا الشرط وهذه القاعدة، في القسم II والقسم III منه أي في:

أ/ وحظّها في الطاعة باطن خفيّ.

ب/ ومداواة ما يخفى صعب علاجه.

فهذان القسمان من الخطاب في جملته / كليته يحمل دلالة ومعلومات جديدة متناسلة عن القسم الأوّل لم يتوفّر عليها. والتطوّر الذي خضعت له الحكمة هو التطوّر الخطّي progression linaire كما يسمّيه "كومبيت". الذي طوّر قاعدة التطوّر عند تفريعه لأنواع التطوّر على ثلاث درجات[15].

أمّا القاعدة الرابعة للانسجام حسب "كارول" فهي قاعدة عدم التناقض règle de non contradiction وقوامها أن لا يكون في الخطاب "لحن" يخلّ بانسجامه وتماسكه ويبدو الخطاب أعلاه متماسكا تماسكا فريدا hyper cohérent في قسمه الثالث "ومداواة ما يخفى صعب علاجه" باعتبار أنّ هذا القسم هو بمثابة التذييل للخطاب الذي يقيه عدم التناقض ويضفي عليه ضربا من الانسجام تتحقّق به عدّة وظائف مثل الوظيفة الحجاجيّة للغة والوظيفة التواصليّة. وللمعجم في هذا الأمر نصيب الأسد إذ كثيرا ما تكشف وحدات المعجم عن عدم تناقض الخطاب وانسجامه ولو كان الأمر على صعيد المجاز والاستعارة كما يبيّنه الشكل التالي:

[حظّ النفس] ∈ [في المعصية + الطاعة]

↓ ↓ ↓

[مـــــرض] [ظـــــاهــــر + خفـــي]

← صعب علاجه

أمّا القاعدة الرابعة وهي قاعدة العلاقة règle de relation فقوامها التركيز على جعل الخطاب، متى يكون منسجما، يحيل على العلاقات في الكون بشرط أن تكون هذه العلاقات مترابطة[16] متماسكة من قبيل ما يوفّره التركيب الشرطي والعلاقة السببيّة والتلازميّة في الخطاب. فالترابط والانسجام في الملفوظ أعلاه تحقّقه قاعدة العلاقة بما يتوفّر عليه من دلالات تقوم عليها بنيته التلازميّة كما يوضّحه الشكل التالي :

أ/ حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ

ب/ وحظّها في الطاعة باطن خفيّ

← (ج) ومداواة ما يخفى صعب علاجه

إنّ قاعدة العلاقة تظهر في التلازم بين (أ+ب) وعلاقتها التلازميّة بـــ(ج) وذلك بما يضيفه (ج) من دلالة لـــ(أ وب)، لعلّ المقاربة الحجاجيّة تؤكّد نجاعة قاعدة العلاقة وتزكيتها للانسجام في هذه الحكمة، إذ مدار الحجاج كما يقول ماير "إنّ مدار الحجاج هو دراسة العلاقة بين الضمني والصريح" (ماير، 1983، 112). وذلك بما يوفّره القسم (ج) من استلزامات هي في الأصل منحدرة من "أ" و"ب". وهي بمثابة المفاهيم والمقتضيات التي يروم الباث المحاجة بها.

إنّ قواعد "كارول" الأربع قد برهن على نجاعتها الحكمة العطائيّة. ولكنّ الآمر قد يزداد وضوحا إذا قلّبنا الخطاب في مقاربة تداوليّة، وليس بيان حجاجيّة هذا الخطاب إلاّ مطية من مطايا سدّ فراغ لما لم تطله قواعد "كارول" وصاحبه "كومبت". إذ المقاربة الحجاجيّة في اعتبارنا، توفّر لمسائل تحليل الخطاب[17] حلولا عبر مناويلها، المقاربة الحجاجيّة، التي تكشف عن استراتيجيّة قدّ الخطاب وتعديله régulation. ولعلّ المنوال المنطقي لتولمين 1958 في كتابه استعمالات الحجاج uses of argumentation يمكن اعتباره نموذجا جيّدا جدّا لاستثماره هنا ولا سيما وقد استثمره من قبل (فان ديك 1990، وآدام 2001)[18]. أو منوال التداوليّة المندمجة لصاحبيه "ديكرو" و"أنسكومبر" في مصنّف "الحجاج في اللّغة" 1983 الذي طوّره شيئا ما "موشلار" في مصنّفه "الحجاج والمحادثة :

نحو تحليل تداولي للخطاب" 1985. ولبيان انسجام الخطاب حجاجيّا يمكن قراءته في الشكل التالي على طريقة تولمين (بتحوير منا).

أ : حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ (مقدّمة أولى)
+
ب : وحظّها في الطاعة باطن خفيّ (مقدّمة ثانية)

مسلّمات الانطلاق
Proposition de départ

↓

ج : ومداواة ما يخفى صعب علاجه حكم أوّل صريح conclusion n° 1 explicite

---

= إذن، لا بدّ من التركيز على مجاهدة النفس وبيان حظّها في الطاعة لرصده وكشف خفائه conclusion n° 2 implicite

إنّ هذه القراءة التي اقترحنا في الحقيقة تعود في أصولها إلى مناويل "تولمين" الثلاثة وإن حوّرنا في الشكل لكن عناصر "تولمين" الأساسيّة وهي [م.ض.ن] التي علّق عليها صولة قائلا: "والحقّ أنّنا غير مطمئنّين إلى نظريّة تولمين الحجاجيّة هذه اطمئنانا كاملا لأسباب أهمّها أنّ أركان تولمين الثلاثة الأساسيّة أي "م" و "ن" و "ض" يذكّرنا عددها ونهج الاستدلال المتوخّى فيها بنهج الاستدلال الأرسطي في بناء الأقيسة المنطقيّة على طريقة "مقدمة صغرى، مقدمة كبرى، إذن نتيجة" وهو بناء يشير "تولمين" إليه صراحة ملاحظا بساطته وعدم قدرته على استيعاب كافة الحجج" (صولة عبد الله، 29، 2001). ولو طبّقنا المنوال في صورته الأصليّة لتحصّلنا على الشكل التالي:

حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ (مI) ← قانون العبور → من البيّن/المؤكّد:أنّ شرب الخمر فيه حظّ للنفس

↓ (ض) بما أنّ النفس توّاقة لإشباع غرائزها ورغباتها

↓ (س) اللهمّ إلاّ إذا كان شرب الخمر اضطرارا (بعض الحالات التي أجازها المفتون)

↓ أ[19] بحكم أغلب المعاصي ظاهرة وهي متعلّقة بالغرائز

ومهما يكن من أمر فإنّ فضل منوال "تولمين" قد بدا بيّنا في منح الخطاب وسيلة للبرهنة على انسجامه وهيكلته بل دعنا نقل مع "ديكرو" بنيويّته structuralisation التي حاول "ديكرو" في ثمانينات القرن الاشتغال عليها ضمن مقولة الخطاب المثالي : Discours idéal الذي صاغ له شروطا ومعايير خاصّة تحدّد مثاليته التي هي في نهاية

المطاف بنيويته وعليه فإنّ مقاربته ومنواله الحجاجي كان يصبّ في هذا المبحث. وذلك عند اشتغاله على اعتبار الحجاج توجيها محضا إذ يقول "إنّ الحجاج يكون بتقديم المتكلّم قولا أوّلا (ق1) أو مجموعة من الأقوال يفضي إلى التسليم بقول آخر (ق2) أو مجموعة أقوال أخرى" (ديكرو وأنسكومبر، 8، 1988).

وعادة ما يكون (ق1) أي القول الأوّل أي المعطى بمصطلح "تولمين" ومسلّمة الانطلاق باصطلاح "بيرلمان" و"تيتيكاه" من قبيل المصرّح به l'explicite في حين أنّ (ق2) يمكن أن تكون ضمنيّة أو صريحة وأطرف الحجاج ما كانت فيه (ق2) من قبيل الضمني implicite وبقدر ما تتوغّل (ق2) في الضمنيّة يكون الحجاج ناجعا وناجحا، لكثرة الاستلزامات التي يوفّرها وتزكّيها في ذلك المواضع topoï ويمكن إجراء هذا الكلام النظري على الحكم كخطاب في كلّيتها، وفي ذلك برهنة على استوائها خطابا متكاملا، كما يصدق المنوال على ملافيظ الحكمة عبر عمليّة التجزّيّة décomposition ويمكن للأشكال التاليّة بيان ذلك.

I- الشكل الأوّل :

ق1: حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ ← ق2 : إذن لا بدّ من كبح جماحها

← ق'2: إذن يجب محاصرة حظّها في ما ظهر من المعاصي

← ق"2 : إذن اللذائذ المحرّمة من حظّ النفس

← ق'"2 : إذن شرب الخمر من حظّ النفس[20]

← ق'"2 : (إلى ما لا نهاية من الاستعمالات)

وما قيل في "حظّ النفس في المعصية ظاهر جليّ" باعتباره (ق1) يقود إلى (ق2). يصدق على "وحظّها في الطاعة باطن خفيّ" باعتباره (ق1) يقود إلى (ق2) أخرى ويصدق على "ومداواة ما يخفى صعب علاجه" باعتباره هو الأخر (ق1) يقود إلى (ق2) التي هي ضمنيّات القول ونتائجه. ولكن كيف يكون تحليل الخطاب إذا اعتبرنا الخطاب كلّه أي الحكمة بمثابة (ق1).

II- الشكل الثاني :

(ق1) حظّ النفس من المعصية ظاهر جليّ، وحظّها في الطاعة باطن خفيّ، ومداواة ما يخفى صعب علاجه

- للنفس حظوظ لا بدّ من مجاهدتها
- لا بدّ من مجاهدة حظوظ النفس من المعصية وفي الطاعة
- لا بدّ من التحرّي من حظوظ النفس في الطاعة
- لا بدّ من التركيز على النقاط الخفيّة في المجاهدة
- ..... ن n (إلخ...)

إنّ تعدّد الاستلزامات أو النتائج. إنّما مردّه المقامات أو الوضعيّات التلفّظية على حدّ عبارة أوريكيوني situations énonciatives[21]. وتعدّدها هذا ليس علة أو عيبا أو حالة مرضية في اللغة كما يدّعي بعض اللسانيّين المناطقة. وإنّما هو لخصوبة المنطق الداخلي للغة وعليه كان "ديكرو" وصاحبه واعيين عندما قسّما الحجاجيّة إلى نوعين الحجاجيّة القويّة argumentativité forte حجاجيّة ضعيفة argumentativité faible ولذلك أوجدا العوامل للثانية والمواضع للأولى. وهذان العنصران العوامل الحجاجيّة opérateur argumentatif والمواضع topoï هو ما به يمكن أن تتقلّص الاستلزامات ويتّضح الفاسد منها من الصواب فيها هذا إذا لم نعتبر الحكمة في حدّ ذاتها موضعا يحتكم إليها ومخزن حجج يحاج بها. فهي من قبيل الأمثال والمتعارف عليه من منظومة اجتماعيّة ما وبعبارة أخرى هي في ذاتها موضع. ويؤيّد تصوّرنا هذا ما أورده أحمد زرّوق في شرحه لهذه الحكمة (زروق أحمد، ت899هـ، شرح الحكم العطائيّة، تح، أحمد زكي عطية، 1971، ص ص248-249) حيث يورد الشيخ مقاربة تقوم أصولها على النظريّة اللغويّة عند الأصوليّين على محوري المفهوم le sous entendu والمقتضى le présupposé بأصنافهما فكانت الحكمة بذلك، أي بما تحتويه من مفاهيم ومقتضيات، بمثابة الموضع topos بل دعنا نقل بمثابة مسلمة الانطلاق proposition de départ أو بلفظ الفلاسفة بديهيّة postulat.

خاتمة: بدا بيّنا من خلال المقاربة اللسانيّة التداوليّة أنّ الحكم العطائيّة وما ضارعها من الملافيظ تنهض بطاقة حجاجيّة صارخة. وسمح لنا المنوال الحجاجي واستثماره من تحليل الملفوظ إلى تحليل الخطاب بالوقوف على نجاعة هذه المناويل. التي بيّنت الجانب التلفّظي في الحكمة مرّة والجانب الخطابي فيها مرّة أخرى. ولعلّ توفّر النقاط أو الشروط الستّة التي حصرها "شارودو" و"منقينو" (شارودو ومنقينو، 2002، 186–189) لتحديد ماهية الخطاب خير دليل على ذلك إذ الحكمة التي عالجناها قد برهنت على توفّر هذه الشروط الستّة فيها فأضحت بذلك خطابا.

إنّ الجدل والسجال القائم اليوم في الدرس اللساني بين الملفوظ والخطاب إنّما هو برهان ساطع على ثراء اللّغة. وتعقد نظامها الذي يوفّر إمكانات عدّة من القراءات والمقاربات ولئن أفلح المختصّون من اللسانيّين في إيجاد حدود للملفوظ بمساعدة منطق اللّغة واشتغالها فإنّ الشقّ الآخر، المختصّون في الدراسات الخطابيّة، حاولوا مقاربة الخطاب بآليات علميّة دقيقة كنّا أشرنا في ثنايا البحث إلى بعض المحاولات فيها. (انظر كومبيت وكارول). فأصبحنا معهما ومع الذين من بعدهم إزاء مقاربات ناضجة في تحليل الخطاب من خلال دراسة مسألة الانسجام وهي الهمّ الأعظم لكلّ مدارس واتّجاهات تحليل الخطاب. فهل تكون حجاجيّة الخطاب رهين انسجامه؟ أو لنقل هل تكون فائدته pertinence رهين انسجامه؟

1- بحثنا هذا ليس متعلّقا بما له صلة بالجنس الأدبي أو النوع أو النمط الكتابي فهذه المسائل لها فرسانها من أهل النقد الأدبي والمباحث الأجناسية إنّما ما نحن بصدده هو المقاربة اللسانية الصرفة.

2- راجع ما كتب ديكرو منذ 1973 وما قاله "موشلار" و"ريبول" عن "ديكرو" في "معجمهما الموسوعي للتداوليّة 1994. خاصّة في الشبكة الاصطلاحيّة الخاصّة بـ"ديكرو".

3- في مصطلح المعنى يقول ديكرو في 1980، Les sens de l'énoncée est l'image de son énonciation.

4- هذا التعريف ينكره ديكرو انظر (ريبول وموشلار، 1994، 244).

5- يمكن مراجعة ما ورد في الموسوعة المذكورة أعلاه بمدخل Analyse du discours.

6- DI اختصار لـ discours idéal الذي اشتغل على دراسته ديكرو منذ بداية الثمانينات.

7- راجع الوحدات الاصطلاحات : connexité, connexion, cohérence, cohésion في معجم ريبول وموشلار 1994 وفي معجم شارودو ومنقينو 2002 وإن كان الأوّل فيما نرى أكثر دقّة وصرامة علميّة لقيامه على توضيح المسائل بالأمثلة التي قد لا تصدّق في بعض الأحيان مع لغة العرب.

8 - « Il faut reconnaître que le terme « Discours » est lui-même susceptible d'une multitude d'emplois » (Maingueneau Dominique, 1991, 3).

9- انظر منقينو، في 1991، 15.

10- راجع التمييز العلمي الدقيق بين الخطاب والملفوظ الذي أورده "جيسبان" "Guespin" في مجلّة اللّغة Language عدد 23 لسنة 1971، ص10، وإن كان المقال قديما نسبيّا إذ أنجزه صاحبه في بداية السبعينات وهي مرحلة بداية البداية في نشأة علم تحليل الخطاب في فرنسا على ما يروى "منقينو".

11- اعتمدنا التقسيم الذي أورده حسن السماحي سويدان في النسخة التي أشرف على تصحيحها والتعليق عليها وهي أحدث النسخ الصادرة في 1998، وهي نسخة محمولة.

*- كلمة علاجه يبدو أنّها زائدة غاب على المحقّق حذفها، لأنّ المعنى أفصح وأتمّ بدونها.

12- لاحظنا في قراءة خاصّة لبعض النصوص المؤسّسة لعلم تحليل الخطاب لاحظنا أنّ مسألة التأويل بل مصطلح التأويل مصطلحا مركزيّا لأنّه غاية الغايات من هذا العلم ولأنّ التحليل قائد للتأويل والفهم والإفهام كعمليتين أساسيتين في الممارسة الإنشائيّة.

13- مسألة الضمائر هنا مهمّة جدّا في الإحالة والانسجام وهي نفسها قد تقتضي بحثا مفردا. ولكن تكفي الإحالة على أطروحة الأستاذ الشاذلي الهيشري التي عنوانها "الضمير بنيته ودوره في الجملة" 2003. تحت إشراف الأستاذ المهيري.

14- يقول كارول بلفظه ما يلي :

« Il faut que son développement s'accompagne d'un apport sémantique constamment renouvelé » (Charolles, M, 1978, 20).

15- راجع "كومبيت" 1978 في المقال الصادر بالدوريّة اللّغة الفرنسيّة عدد 38، ص ص 74-86، حيث عالج "كومبيت" قاعدة التطوّر عند كارول واستخرج منها ثلاث أنواع من التطوّر الدلالي وطبّقها على قصص الأطفال.

16- يقول كارول بلفظه في قاعدة العلاقة : « pour qu'une séquence où un texte soient cohérents, il faut que <u>les faits</u> qu'ils <u>dénotent</u> dans le <u>monde représenté</u> soient <u>relies</u> » (Charolles M., 1978, 31).

17- الأستاذ عبد الله صولة قدّم درسا عنوانه : "المناويل الحجاجيّة في تحليل الخطاب" لحلقة الماجستير، دورة 2006/2005. وقد تفطّن الرّجل إلى صلة المناويل الحجاجيّة بمسائل تحليل الخطاب ونحن نشاطره الرأي في كون المناويل الحجاجيّة توفّر لتحليل الخطاب آليات تخصبه وأنّ الحجاج يمكن أن يكون مخبرا جيّدا جدّا لتحليل الخطاب.

18- أمّا "فان ديك" فإنّه استثمر منوال "تولمين" في مقاله له صدر سنة 1990 عنوانه "الحجاج والعنصريّة" وترجمه إلى العربيّة "محمد طروس" 1993 بمجلّة الحكمة عدد 2، وأمّا "آدام" فإنّه قد استثمر نفس المنوال في كتابه "النصوص أنواعها وطرزها" 2001 (الطبعة 4) وقد استعمله أيضا في كتابه "الحجاج الإشهاري" 1997 مطبّقا المنوال على بعض الخطابات الإشهاريّة.

19- نتبنّى في هذا المقال الترجمة التي اجتهد الباحث عبد الله صولة في إجرائها على أجزاء المنوال التولميني وهي كالآتي (صولة عبد الله، 2001، 26-27).

م : المعطى donnée، ض : ضمان garantie، أ : عنصر الأساس fondement، س : عنصر الاستثناء condition de réfutation، وج : الموجّهات الجيهيّة qualificateur modal.

20- قد لا يقبل بعضهم هذا الاستدلال العلمي الذي توخّيناه ويحاججنا بأنّه انطباعي لا علميّة فيه ولكن نردّ عليه بقول "ديكرو" في المواضع topoï التي هي بمثابة المصفاة فلكلّ عصر وفي كلّ مصر مواضع تحكم المنظومة الاجتماعيّة ونحن لإصدار هذه النتيجة انطلقنا من موضع topos كون الخمر حرام ومعصية. وفي الحقيقة أنّ المواضع هي ما به أنقذ "ديكرو" وصاحبه نفسيهما من الخلل المنهجي في نظريّة الحجاج (انظر : الناجح عز الدين، 2004).

21- راجع مصنّفها الضمني l'implicite خاصّة حيث عرضت أقسام الضمني معلّلة ذلك التقسيم في أغلبه بوضعيات التلفّظ.

الاستراجية الحجاجية في مقامات جلال الدين السيوطي
مقاربة تداولية

أ. فتيحة بوسنه

جامعة مولود معمري

تهدف هذه الدراسة إلى استغلال القراءة التأويلية في ضوء النظرية التداولية ،قصد التوصل إلى معرفة إمكاناتها بالنسبة لدراسة بعض النصوص التراثية في تأويل الأقوال. ولقد وقع اختيارنا على المقامات لأنها نصوص فريدة في الأدب العربي، فمنذ ظهورها على يد الهمذاني عرفت رواجا كبيرا، وغزت كل البلدان العربية شأنها شأن القصيدة، إذ ذاع صيتها إلى أن تجاوزت حدودها العربية، واستمرت في الوجود إلى غاية القرن العشرين. ولقد اخترنا منها مقامات السيوطي، وهي مقامة الحمى، المقامة النيلية في الرخاء والغلاء، المقامة الدرية في الطاعون، المقامة الآزوردية في التعزية عن فقد الذرية، مقامة الروضة في روضة مصر، مقامة الروضة في والدي خير البرية، طرح فيها مشاكل اجتماعية متنوعة، منحها بعدا دينيا خاصا، جعلت منها مصدر نفع لمن أصيب بها بدل أن تكون أن تكون مصدر ضرر، فدافع عن هذه النظرة بأساليب حجاجية متنوعة قصد إقناع القارئ بصحة هذا التصور.

اختار السارد استراتيجية قدّم فيها نفسه للقارئ بصفته صاحب الحكي وشاهدا على أحداثه، دون أن يشاركه في ذلك أي راو. فالمقامات مبنية على المستوى التخاطبي الأول، وهو المستوى الذي يكون فيه قطبا التخاطب هما السارد والقارئ ويغطي بناء المقامات، وحتّى إن كان في لحظات معيّنة يستعمل تقنيات نقل كلام الشخصيات، وذلك بانتقاله إلى المستوى التخاطبي الثاني الذي يكون فيه قطبا التخاطب شخصيات من خلق المستوى التخاطبي الأول، فهذا لا يتعارض مع بنائها العام، إذ إنّها ــ أي تقنيات نقل كلام الشخصيات ــ من جزئيات السّرد، أمّا المقامات بوصفها كلا متكاملا، فتصدر عن سلطة سردية أحادية، يقوم فيه المستوى التخاطبي الأول بإبداع النص، ذلك أنّ هناك فارقًا جوهريًا « ***بين المستوى التخاطبي الأول وكل المستويات التي تتولّد، فالمستوى الأول***

هو فاعل على الإطلاق، أما ما دونه فمفعول. الأول هو الذي يبدع النص وكل ما فيه، أمّا ما يتفرع عنه فهو من خلق الأول وتصوره»[1].

ومن المعمول به في الأدبيات السردية، الأخذ مبدئيًا بالإطار العام والأول من حيث آلية تلقي النص وإدراك بنائه، قبل الوقوف على التقنيات التي يلجأ إليها السارد في تقديم المستويات الأخرى داخل هذا الإطار العام. لكنّ السارد في هذه المقامات خرج عن المألوف وتجاوز ما هو مفترض، فقد لجأ إلى المستوى التخاطبي الثاني لافتتاح كلّ المقامات، وكان ينقل عبر تقنية النقل المباشر كلاما مقتبسا من القرآن. فالمقامة الأولى مثلا تبدأ بـــ :« ***يقول الله تعالى ــ وكفى به حكما عدلا مرضيا ــ : [وَإِنْ مِنْكُمْ إِلا وَارِدُهَا كَانَ عَلَى رَبِّكَ حَتْماً مَقْضِيّاً]*** » (مريم:71)[2].

لا شكّ أنّ خروج السارد عن تقنيات تقديم المستويات التخاطبية في النص له دلالات عميقة، ولا شك أنّه اختار هذه الطريقة وهو واع بأهميتها وفاعليتها في اجتذاب القارئ والتأثير فيه، إذ يبدو أنه يضعه ويضع أحواله النفسية موضع الاعتبار الكامل فبدء المقامة بآية تُحدث من الأثر في نفس المتلقي، ما يجعلها تستحق أن تنتصب على عتبة المقدمة المعلنة ببدء التواصل بينه وبين القارئ، ولا شكّ أنه يكتبها وهو يبني صورة له في ذهنه، وهي صورة قارئ يسري عليه مفعول القرآن مهما تكن جنسيته أو عقيدته، ومن نافلة القول أن نذكر مدى تأثير القرآن في النفس البشرية منذ اللحظة الأولى لنزوله، سواء من شرح الله صدره للإسلام، أو من عارض وجعل الله على قلبه غشاوة، يقول سيد قطب: ***«وإذا تجاوزنا النفر القليل الذين كانت شخصية محمد صلى الله عليه وسلم وحدها هي داعيتهم إلى الإيمان أول الأمر... فإننا نجد القرآن كان العامل الحاسم أو أحد العوامل الحاسمة في إيمان من آمنوا أوائل الدعوة،... تكشف في هذا السحر القرآني الذي أخذ العرب منذ اللحظة الأولى ... يستوي في الإقرار به المؤمنون والكافرون»***[3].

كما أنّ الإبدال الذي لحق المستويات التخاطبية، أثّر في وظيفتها، بحيث يصبح للمستوى الثاني المفتتح للمقامات مفهوم مركزي، ويتحول إلى بؤرة الإبداع التي تُولّد النص ويتضمن كلّ ما يأتي فيه من دلالات، ويصبح السارد شارحا لهذا المستوى ومعلّقا عليه، وكأن المقامات أُلِّفت لهذا الغرض، وإنّ الخطاب الذي تحمله خطاب تفسيري حجاجي، يأخذ

مسارا منتظما، يبدأ من الخطاب الفاعل والمصدر الرئيس للحجة كما صرّح بذلك السارد في الجملة الاعتراضية التي تصدرت المقامة الأولى:«- ***وكفى به حكما عدلا مرضيا***-» إلى الخطاب المفعول الذي يشتغل حين يستشعر السارد حاجة المتلقي، ويتوقف بقرار تحكّمي منه، عندما يستوفي الخطاب غرضه المنشود وهو إقناع المتلقي.

يبدو السارد موفقا في اختيار مقدمته التي تنسجم مع المواضيع المنتقاة، فهو يندمج في مشاكل الحياة الاجتماعية التي تمس أحاسيس النفس البشرية، ولهذا الافتتاح دور في طمأنة النفس والإحساس بالقرب من الخالق، ويرفع معنوياتها بما يكفي لتحمل صعوبة الموضوع المطروح. وإنّ استناد حجاجه إلى قول لا يحتمل إلاّ الصدق، يمكّنه من طرح انتصاره منذ البداية.

بعد هذا الخطاب الفاعل، يأخذ السّارد بقطبي التخاطب الأصليين ويحتل مكانه الطبيعي، والمستويات التخاطبية التي نشهدها فيه تندرج تحته، بمعنى أنها تدعم البنية الحجاجية للسرد، فتكون بذلك ضمن الخطاب المفعول لا الفاعل. وبهذا يقوم المستوى التخاطبي الثاني المفتتح للمقامات، والذي يكون بمثابة العنوان لها ويختزل موضوعها بوظيفة إنشائية ونقصد بالإنشائية هنا «***كلّ مرة تؤدي عملية من عمليات النظم والتركيب إلى إنجاز تصرف أو يجسد الموضوع الذي يتكلم عليه النص، حتى ولو كان الكلام في عملية النظم المعنية بالأمر خبريا بالمعنى النحوي الحصري***» (4).

لا مناص من ولوج المقامات للكشف عن بنيتها الحجاجية التي يغذيها النسق الديني، والذي ينتشر كبساط على أرضيتها، مما لا يدع شكًّا في أنّها تستقي من القرآنِ مصادرهِ الذاتية التي بنى استدلاله عليها، وإن كان مقامه أعلى وأعظم لأنّه ليس مثل كلام البشر، ومنه كانت الاختيارات الضرورية الملائمة للمواضيع المنتقاة، ثم تنفتح المقامات على نصوص ومعرفيات أخرى، تدمجها في بنيتها الحجاجية وتمنحها مظهرا مختلطا، وتظهر في المقامات كأنساق مكمّلة ومدعمة للنسق المحوري ــ أي النسق الديني- في بُعده الحجاجي.

1 نمط الاستدلال القرآني : قد نزل القرآن الكريم بشريعة أبدية للناس كافة، لم يختص فيها بجيل أو عرق لذلك وجب أن يكون فيه من الأدلة والمناهج العقلية ما ينفع

الناس، على اختلاف أصنافهم وتفاوت مداركهم، فيصل إلى الجميع، ويجد فيه المثقف والعامي، والفيلسوف الذي غلبت عليه الدراسات العقلية والأقيسة المنطقية بغيته. يقول الإمام أبو حامد الغزالي « ***أدلة القرآن مثل الغذاء ينفع به كل إنسان، وأدلة المتكلمين مثل الدواء ينفع به آحاد الناس، ويستضر به الأكثرون، بل أدلة القرآن كالماء الذي ينفع به الصبي، والرضيع والرجل القوي، وسائر الأدلة كالأطعمة التي ينتفع بها الأقوياء مرة ويمرضون بها أخرى، ولا ينتفع بها الصبيان أصلاً***»(5).

لقد أثارت مسألة دراسة الاستدلال القرآني وانبنائه على أحوال المتلقين، اختلافا بين الفلاسفة المتأثرين بالفلسفة اليونانية والسلفيين (الأصوليين)، فقد ذهب ابن رشد الفيلسوف الفقيه في كتابه "فصل المقام"، إلى أنّ الناس في الشريعة ثلاثة أصناف: « ***صنف ليس هو من أهل التأويل أصلا، وهم الخطابيون الذين هم الجمهور الغالب، وذلك أنه لا يوجد أحد سليم العقل يعرى من هذا النوع من التصديق، وصنف هو من أهل التأويل الجدلي وهؤلاء هم الجدليون بالطبع فقط أو بالطبع والعادة، وصنف هو من أهل التأويل اليقيني وهؤلاء هم البرهانيون بالطبع والصناعة أعني صناعة الحكمة***»(6).

وقد ذهب إلى أن مقصود الشرع الأول هو العناية بالجمهور الأعظم. ولما كان هذا الجمهور الأعظم من العامة، فهو لا يخاطبهم بتعقيد المنطق، ولا تفكير الفلاسفة لذا فإنّ أكثر حجاج القرآن من الاستدلال الخطابي.

ليس غرضنا من إثارة هذه النقطة الدخول في تفاصيل القضية، وإنما نذكر إجمالاً ما ذكره العلماء المسلمون في العصر الحديث في هذه المسألة مما يحسم الإشكال وهو أنّ: «***الاستدلال القرآني له طريق قائم بذاته وإذا نظرت فيه وجدت فيه ما امتازت به الأدلة البرهانية من يقين لا مرية فيه وما امتازت به الأدلة الخطابية من إثارة الإقناع، وما امتازت به خواص البيان العالي، مع أنه لا يسامى، وهو معجز لكل الناس عربهم وعجمهم***»(7).

فالقرآن الكريم كان يسلك بعض مناهج الخطابة في الاستدلال مع علوه عليها وذلك:

- أولاً: في أسلوبه، لأنه معجز ولا يشبه كلام البشر؛

– ثانيًا: لأنّ كلّ مقدماته ونتائجه يقينية، والأدلة الخطابية كما يقول ابن رشد تقوم على إثبات الحق بأدلة ظنيّة أو يقينية.

ولقد تبين لنا انبناء هذه المقامات في حجاجها على بعض مناهج الاستدلال الخطابي وفق ما سلك فيه القرآن، من صدق كلّ ما اشتملت عليه من مقدمات ونتائج، لكون البنية الحجاجية للمقامات مسندة إلى الخطاب الفاعل الذي استُهلّت به والذي لا يقبل إلا الصدق، كما بينّا ذلك سالفًا.

وإذا كانت مقامات الهمذاني تدعو إلى سرد يعتمد بدل بلاغة الإقناع، شعرية الكتابة المرموزة، وإذا كانت بلاغة الإمتاع مكوّنًا من مكونات المقامات الهمذانية، فإنّ المقامات التي بين أيدينا، بإدخالها أساليب الاستدلال الخطابي، تدعونا إلى سرد يزاوج بين بلاغة الإمتاع وبلاغة الإقناع، ممّا يزيد من صعوبة مشروع قراءتها، فإذا كانت قراءة المقامات الهمذانية، وغيرها ممّا جاء على نهجها « ***مشروعا خطيرا ومليئا بالمجازفة،... فالشارح محكوم عليه بأن يتطرق إلى ميادين متنوعة،... يكون معجميا حين يوضح معنى الألفاظ الغريبة،... ويكون جغرافيا حين يصادف اسم مكان...ومؤرخا حين يصادف شخصية تاريخية،... ويكون بلاغيا حين يسمي الصور البلاغية...*** »[8]، فإنّنا في هذه المقامات، إضافة إلى كل هذه الصعوبات، مطالبون باستقراء الينابيع التي يستقي منها الخطيب أدلته، كما أنّنا مطالبون باستقراء أساليب الاستدلال التي تميز بها القرآن الكريم.

ومن نتائج دراسة الخطاب القرآني حسب أحوال المخاطبين تصنيف ابن رشد الاستدلال القرآني في عمومه ضمن الاستدلال الخطابي، وأقلّ منه عموما الاستدلال الجدلي (المناظري)[9].

1 – **الاستدلال الخطابي:** يقوم على إثبات الحق بأدلة قطعية أو ظنيّة ــ وقد نبّهنا إلى أنّ أدلة القرآن قطعية ــ وهي ما كانت لإثبات الحقائق في ذاتها من غير محاجة مع مجادل ولا مجادلة مع جاحد، وهي متجهة إلى الإقناع وطرائقه، من مشاركة وجدانية ومن إثارة للمشاعر.

2 – **الاستدلال الجدلي (المناظري)**: وهو أقلّ عموما من الاستدلال الخطابي ويكون الاستدلال فيه مأخوذاً مما يسوقه الخصم من حجج، ويعتمد في قوة الاستدلال على الخصم إذ يتقيد في إثبات الحقائق بحجة الخصم.

ويمكن إدراج المقامات التي بين أيدينا تحت هذين الصنفين، إذ لاحظنا خمس مقامات من صنف الاستدلال الخطابي، حيث يتجه السارد فيها إلى إثبات الحقيقة من غير محاجة مع مجادل، وقد غُيّبت فيها حركة السفر عبر الفضاء والزمان وعوّضت بالسفر عبر الأوضاع الاجتماعية، التي تكشف عن أدقّ نواميس النفس الإنسانية، والتي فطرت على حب جلب النفع ودفع الضرر عنها، لكن كثيرًا ما يلتبس عليها مصدر النفع والضرر، خاصّة إن اجتمعا وتعايشا في قلب الشيء الواحد، فيزداد تذبذب هذه النفس لصعوبة استيعابها محنة في طيّها منحة. وقد اهتم فيها السارد بنفسية القارئ، ووضعها موضع الاعتبار الكامل لصعوبة الموضوع المطروح، وهو ما نلمسه في الأسلوب اللغوي المستعمل، حيث اختيار الألفاظ الرقيقة المثيرة للمشاعر، وانتقاء أساليب الاستدلال، حيث اعتمد في كل مقامة على أسلوب حجاجي يناسب الموضوع وحالة المخاطَب المفترضة.

أمّا المقامة الأخيرة فكانت من صنف الاستدلال الجدلي، بحيث تقيّد في استدلاله بما جاء على لسان معارضه من حجج تنفي نجاة والدي رسول الله ρ من النار.

وسنتطرق إليها بالتفصيل فيما يلي(*):

أ – الاستدلال الخطابي:

عند استقرائنا المقامات، ظهر لنا أنّ السارد اعتمد في استدلاله على أصناف متنوعة من الاستدلال الخطابي، هي كالآتي:

1 – **الاستدلال بالتعريف:** وهو أن يؤخذ من ماهية موضوع القول دليل على الدعوى والاستدلال عليه ببيان صفاته[10]، ومن أمثلته في القرآن الكريم، تعريف بعض المحرمات لتبيان حكمة تحريمها، منها تحريم الخمر، فذكر في تعريفها أنها من صنف الخمر والميسر يقول تعالى: [**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنْصَابُ وَالأَزْلامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ**] أما ذكر صفاتها، فذكر ما يترتب عن شربها من أضرار، يقول تعالى: [**إِنَّمَا يُرِيدُ**

الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلاةِ](11).

موضوع المقامة الأولى "الحمّى"، وبيان تعريفها كما ذكر السارد: « ***روى ابن حاتم والبيهقي عن مجاهد أحد البحور الزاخرة أنه قال في تفسير الآية ــ وهي الآية المذكورة في المقدمة الاستهلالية - "الحمّى في الدنيا حفظ المؤمن من الورود في الآخرة"*** » (12).

وللاستدلال على حفظها من الورود في النار، يذكر السارد صفاتها وما يترتب على الإصابة بها ــ رغم ضررها الظاهر ــ من منافع جليلة الناس منها في غفلة.

يمكن إجمال هذه المنافع في النقاط التالية:

– تذكرة للمؤمن بنار جهنم كي يتوب.

– أفضل الأسقام لتنقية الجسم من الذنوب، لكونها تدخل في كل عضو من الجسم وبالتالي تُعطي كلّ عضو حظّه من الأجر، وتُذهب عنه خطاياه، يقول السارد: « ***وهي أوفى الأمراض فيما يعده المؤمن لذخره، وأوفى الأعراض فيما يعد، وأقوى لمحو وزره، لأنها تعطي كل عضو قسطه من أجره، ويترتب عن هذا:***

– علو ذكره في الفضل بسبب ما قطر منه من عرق الحمىّ.

– فيدخل في سلك الصالحين»(13).

وكما نرى، فإنّ السارد بدأ بهذه الأدلة التي يفهمها عامة الناس، ثم توجه إلى الخاصة منهم، فيشفي نهم الطبيب المختص، فيذكر أنها تنقي البدن، وتنفي عنه الأذى والعفن وسنده في ذلك قول الأطباء:

« ***– كثير من الأمراض يستبشر فيها بالحمى، كما يستبشر المريض بالعافية.***

– وذكروا أنها تفتح كثيرا من السدد، وتنضج من المواد والأخلاط وما فسد.

– وتنفع من الفالج والقوة، والتشنج الامتلائي والرمد»(14).

وإذا كان القرآن الكريم في كثير من استدلالاته يتجه إلى الإرشاد والتعليم، فإنّ السارد هنا لا يغفل هذا التوجه، فيقوي به استدلاله، ليزيد من بلوغ الغاية في فضل "الحمى"، فيذكر ما أُمِر فيها بالرقية، وأصح الكيفيات الطبية للتخفيف من ضررها فينال المصابُ بها سعة

الأجر والسلامة منها، وهو ما عبّر عنه بقوله: « ***فعليك فيها بالرقى والقرى تحفظ منها بالرّقا بلا مرا،... وتواتر الأمر بإبرادها بالماء،...ومن الخواص التي ذكرها من ائتسر:***

- ذباب يعقد في خيط عِهْن، ويشّد في العضد الأيسر.

- ومما ينفع تعليقه: السمك الرّعاد وعظمة جناح الديك اليمنى والطويل العنق من الجراد»[15].

وهذا الإرشاد – كما نرى – يستفيد منه العامة والخاصة من الناس.

2 – الاستدلال بالتشبيه والأمثال: لا شكّ أنّ فقد الأولاد من أعظم ما يُصاب به المرء، فهم ثمرات الفؤاد وفلذات الأكباد، لذا كان السارد في هذه المقامة ذكيا في مخاطبة المعني بالأمر، ممّا يدلّ على كفاءته التخاطبية في مراعاة السياق المُعين على بلوغ مقاصده التبليغية، وهو ما عُرف في تراثنا بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، فكان الاختيار الضروري لكي تتم عملية الإفادة، هو عدم مواجهة القارئ من أول وهلة بحقيقة النفع الذي يجلبه فقد الولد، لأنّ ذلك سيستفزّ القارئ ويدفعه إلى المعارضة من البداية.

لأجل هذه الاعتبارات السياقية، مهد السارد لاستراتيجيته الإقناعية بمجاراة المخاطب فيما يمكن أن يختلج فؤاده إذ يقول: « ***يا له من صدع لا يشعب، وشعب لا يرأب، يوهي القوى،... ويوهي العظم، ويعظم الوهن ويرهن الأغلاق...***»[16]. ثم يأخذ المخاطَب بموجب هذا الكلام، ويقلب نتائج هذا القول، مستدلا على ذلك بأدلة قطعية من القرآن، فبقدر مرارة الأمر يكون الجزاء للصابر فيقول:« ***لا جرم أن الله تعالى حث فيه على الصبر الجميل ووعد على ذلك بالأجر الجزيل، قال الله تعالى فيما ثبت من الأحاديث القدسية وصحيح السنة، ما لعبدي جزاء إذا قبضت صفيه من أهل الدنيا ثم احتسبه إلا الجنة...***»[17].

ونظرًا لوعي السارد بحساسيّة الموضوع فهو ينوّع من ينابيع الاستدلال ومواضعه، وهو تنويع يأتي معزّزًا لاستراتيجيته الإقناعية الرامية إلى التخفيف من حدة الموضوع المطروح وطمأنة النفس، وصولاً بها إلى الاقتناع بحقيقة "النفع الخفي في فقد الولد". فيجيء بالحجة من أقرب الطرق إلى النفس البشرية، ومع هذا التكثيف تزداد الفائدة وتتضافر المعاني. فكانت أولى هذه السبل، تشبيه ما وقع للمخاطب بحال كثير من البشـر، يقـول: « ***ومما يَجلب الأسى، ويُذهب بعض الأسى، تذكر ما وقع للخلق من ذلك: فقلّ أحد إلا وقد***

سلك به هذه المسالك»[18] ومنه أيضا أن يساق الدليل في قصص، والقرآن الكريم قد اتخذ من القصص سبيلا للإقناع والتأثير، كما كان أعظم تسلية للرسول ρ عند مروره بصعاب الأمور. وما يزيد الدليل المتضمن في القصص قوّة، أن يجيء على لسان شخص معروف وله مكانته في نفوس البشـــر، فيكون ذلك: « ***أكثر اجتذابا لأفهامهم، وأقوى تأثيرا في قلوبهم،... فيعطي الدليل قوة فوق قوته الذاتية، إذ تكون الحجة قد أقيمت عليهم من جهتين، من جهة الدليل في ذاته ومن جهة أن الذي قاله رجل محترم في نظرهم***» [19].

ومن هذه القصص التي ساقها السارد، قصة ذي القرنين وما كتبه لأمه حين حضرته الوفاة مرشدا ومعزيا، وما عزّى به "الشافعي" عبد الرحمن بن المهدي في ابنه، وقصة ابن المقعدين. وأبلغ من ذلك أن يجيء الدليل على لسان رسول، وفي القرآن الكريم من ذلك كثير، ونذكر على سبيل المثال قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع أبيه وقومه. يذكر السارد في مقامة "فقد الذرية"، قصة "سليمان" عليه السلام ومحاجة الملكين له حيث شبها الولد كالزرع على الطريق العابرة، فكان مضمون الحجاج كالآتي:

« ***نزل إليه الملكان، وبرزا في صورة أخصام، فقال أحدهما:***

– ***إني بذرت بذرا لأحصده، فلما اشتد مرّ به هذا فأفسده.***

فقال الآخر:

– ***إنه بذر على الطريق، فأخذت عليه، ففسد المضيق.***

فقال سليمان للأول:

– ***أما علمت أنّ مأخذ الناس على الطريق العابرة؟***

فقال:

– ***يا سليمان، فَلِمَ تحزن على ابنك وأنت تعلم أنك ميت، وأن سبيل الناس إلى الآخرة***»[20].

وقد تضمن هذا التشبيه قياسًا، من نوع قياس الخلف، وهو « ***إثبات الأمر ببطلان نقيضه وذلك لأن النقيضين لا يجتمعان***»[21]. فإذا ثبت إبطال الاعتراض على بذر الزرع على الطريق، ثبت نقيضه، وهو: الاعتراض على بذر الزرع على الطريق مطلوب. وما

دام فَقْد الولد شبيهًا بالزرع على الطريق، فهذا يستلزم أن يسري على القضية الثانية ما يسري على القضية الأولى.

ثاني السبل التي سلكها السارد، هي اتخاذه أخص ما يتجه إليه القرآن الكريم، وهو سنة التدرج من المحسوس إلى المعقول، ومن الشاهد إلى الغائب، وفي معظم الأحيان لا يتجه فيها إلى مجرد الإلزام والإفحام، بل الإرشاد إلى حقائق الكون.

وهكذا يردّ السارد في استدلاله المسائل إلى أمور بديهية، أو إلى حقائق لا يجادل فيها اثنان، في كلام نافذ إلى القلب، وبحجج دامغة، فيقول: «***ومما يهون أمر الولد في وفاته:***

ـ حصول الراحة من حوادث المرض وآفاته، ومما يقاسيه من العناء، ومن شدة الضنى»[22].

ثم يطوف به إلى أمور غيبية، كمقر الروح وحقيقة اتصالها بالبدن، ومكانة الولد بعد وفاته في هذا العالم الغيبي، وما يناله من خير، وما يجلبه لوالديه من أجر عظيم مما يدفع الوالد إلى عقد مقارنة بين الحياتين فيتبيّن له أنّه « ***صار إلى ما هو خير له وأحبّ إليه*** »[23].

ويختم السارد المقامة بتأكيد النتيجة التي يكون المخاطب نفسه قد توصّل إليها وأقرّ بها، وهي النفع الخفيّ في فقد الولد، بعد أن نوّع من أساليب الاستدلال التي تخاطب العقل والوجدان معا. وفي هذا التأكيد، تقرُّبٌ من المخاطب الذي يبدو فيه السّارد ضامنا اقتناعه، لذا فهو يبرزه لسانيًا بعد أن كان مضمرا، ويخصّصه بقوله: « ***فيا أيها الوالد الجريح...*** »[24].

هذا الأسلوب التخاطبي في حدّ ذاته استراتيجية حجاجية، يسعى السارد من ورائه إلى تحقيق هدفين، هما:

1 – تعميم الخطاب في بداية المقامة يكون أثره أقوى من التخصيص، إذ يتيح للسارد استقطاب أكبر عدد ممكن من القراء، ويرغمهم على اتباع حججه.

2 – تعميم الخطاب في بداية المقامة يفيد المشاركة في المُصاب، فيحدث تأسّيًا لا شعوريًا للوالد، ويكون وَقْع التخصيص، بعد أن ضمن السارد اقتناع الوالد بأنّ وفاة الولد قضاء مربح، أخف على نفسه.

مما تقدم، نلاحظ أنّ المقامة، اعتمدت الترتيب الوظيفي لأجزاء القول، كما ورد في كتاب الخطابة لأرسطو[25]، وكأننا بصدد تحليل خطابة.

يمكن تلخيص هذه الأجزاء على شكل ثنائيتين، اتّخذت كلّ ثنائية كوسيلة لبلوغ الغرض المستهدف منها، وهما: ثنائية (الاستهلال والخاتمة)، وثنائية (العرض والدليل).

– **ثنائية الاستهلال والخاتمة:** اعتمدت هذه الثنائية على النظام العاطفي، بحيث انبنى فيها الاستهلال على لحظتين هما:

– استمالة المخاطَب بمجاراته فيما يمكن أن يختلج فؤاده.

– أخذ المخاطَب بموجب الكلام وقلب نتائج قوله.

أما الخاتمة فقد انبنت على لحظتين كذلك وهما:

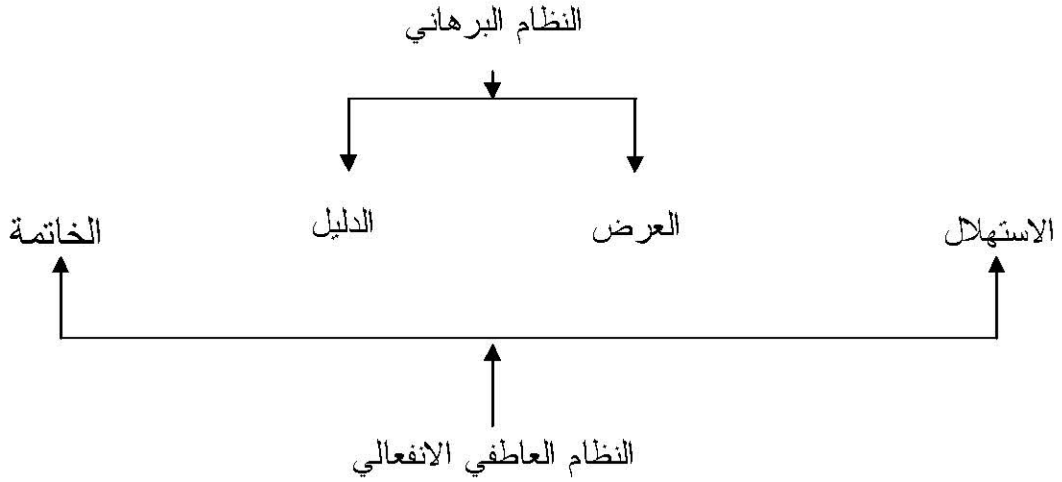
– الإعادة والتلخيص، حيث أكد فيها على النتيجة التي توصل إليها.

– إثارة العواطف، وقد اعتمد السارد في ذلك على توجّهه المباشر إلى المخاطب وإبرازه لسانيا بعد أن كان مضمَرا.

– **ثنائية العرض والدليل:** اعتمدت الثنائية على النظام البرهاني، بحيث انبنى العرض فيها على الوضوح والاختصار الشديد، إذ لا يزيد دوره على إعداد المخاطَب لمرحلة البرهنة.

أما البرهنة، فقد نوّع فيها السارد من أساليب الاستدلال، وذلك مراعاة لطبيعة القضية المطروحة.

يمكن وضع خطاطة لسيرورة ترتيب أجزاء القول في المقامة كالآتي (*).



3 – **ميزان التلازم:** [*] تتفاعل المقامتان "النيلية في الرخاء والغلاء" و"الدرية في الطاعون والوباء"، وتنسجمان كما لو كانتا نصا واحدا، ويظهر ذلك من حيث ترتيب الوقائع فيهما، يقول السّارد: «"***لما كان في أول سنة سبع وتسعين وثمانمائة***" [26]، "***لما كانت سنة سبع وتسعين وثمانمائة، أوفى النيل في منتصف مصرى،...ونسوا ما تقدم في هذا العام من هول الطاعون***"»[27]، حيث يحكي في المقامتين ما أصاب الديار المصرية والشامية سنة 897 م من جرّاء مصائب الطاعون ونقصان النيل. وكما نعلم فإنّ الترتيب العادي للوقائع في الخطاب، هو مظهر من مظاهر انسجامه حسب فان ديك، لكن دون أن يعني بذلك أن الخطاب لا ينسجم إذا خالف معرفتنا العادية للعالم فـ « ***إذا كانت الجمل تدل على الأحداث في عالم ممكن ، فإن انتظام سلاسل من الجمل ينبغي أن يدل على مجموع منظم من الأحداث، ...ويسمى هذا الترتيب للخطاب ترتيبا عاديا،...إلا أنه في معظم الحالات تكون العلاقة الموجودة بين الكلام والعالم أقل استقامة وصراحة...***»[28]. كما تنسجم المقامتان انطلاقا من مبدأ التشابه، وهو من مبادئ الانسجام التي قررها كل من "براون" و"يول"[29]، حيث يكتفي السارد في المقامتين، بالسرد التاريخي المستمد من منبع لا يدخله الشك في يقينه وحقيقته، فَذِكْر الأخيار في قوله: « ***لما كانت أول سنة سبع وتسعين وثمانمائة، وردت الأخبار عن الأخيار...***»[30] يتجاوب تجاوبا كاملا مع الجو العام المتميز باليقين الذي تخلقه البداية الاستهلالية، ثم يوكل مهمة تقديم البنية الحجاجية في المقامتين إلى المستوى التخاطبي الثاني، فتُصنَّف شخصيات المقامتين على هذا الأساس، ضمن شخصيات الحيلة كمـــا يسميها هنري جيمس "H. James"، إذ إنها: «***لا تظهر إلا لكي تتحمّل وظيفة في التسلسل السببي للأفعال*** »[31]. ثم إنّ تشابه خطاب الشخصيات في المقامتين – إذ تستعمل نفس ألفاظ العلوم ومصطلحات الفنون– يجعلنا نجزم أنّها الشخصيات ذاتُها في المقامتين، مع الإقرار بصعوبة تحديد هويتها فذلك يحتاج من القارئ إلى موسوعة ثقافية، تمكّنه من فهم التوريات المستخدمة والمصطلحات التي تنتمي إلى فنون متخصّصة متنوّعة، مثلا قول إحداهما: « ***هذا باب الإدغام الكبير في اللحود، والإخفاء لكل بدر منير مغرب في الأخدود، والإقلاب لكل عبد أبق إلى فلك الردى، وبرّ ودود***»[32]. فلو غاب عن القارئ معنى هذه المصطلحات: الإدغام، الإخفاء، والإقلاب، لاستحال عليه أن يتعرّف

على هُويّة المتكلم وهو مقرئ القرآن. وهذه الصعوبة يقرّ بها السارد نفسه، فيلجأ إلى تحديد هوية إحداها فيذكر: « ***وقال الأصولي: كم مضى فيه من مندوب، وفات من مطلوب...*** »[33].

إنّ تشابه خطاب الشخصيات سمح لنا بالانتباه إلى استعمال السارد تقنية مستحدثة في السرد وهي "التقمص" حيث « ***يحصل بشكل أساسي عن طريق حذف الربط بين مستوى تخاطبي أعلى وآخر أدنى*** »[34]. فبين مستوى الدرجة الأولى: كلام السارد ومستوى الدرجة الثانية: كلام الشخصيات، نجد غياب علامات التنصيص، ما يجعل خطاب السارد يلتبس بخطاب الشخصيات. ولولا عودة الشخصيات ذاتها في المقامة الثانية لما انتبهنا لهذه التقنية التخاطبية. ولقد سمحت لنا عودتها بإدراك الطريقة التي اتخذتها لصناعة أفعال دينية فردية بالكلمات، والتي تعبّر في مجموعها عن رسالة نابعة من قصدية مشتركة، تتمثّل في توجيه القارئ والأخذ بيده للوصول إلى الحقيقة المطروحة المحدّدة في ثنائية (نفع/ضرر) في قلب الشيء الواحد، والتي تُجسّد موقفا من الحياة باعتبارها دار ابتلاءات، لا تثبت على حال، وهو ما عبرت عنه إحدى الشخصيات بقولها « ***اشكروا الله على بلائكم، ...وقيدوا هذه النعمة بسلسلة الطاعة*** »[35].

فالابتلاء ظاهره ضرر، والشكر عليه لا يمكن فهمه في إطار مقتضياته اللغوية، وإنّما وفقا لمقتضيات السياق الثقافي الذي ورد فيه، فالمسلم يعتقد أنّ الابتلاءات بأنواعها مهما تتعاظم، كلها خير، حتى وإن خفي نفعها، والفعل الكلامي "الحمد" الذي تكرر بكثرة في أقوال الشخصيات، له دلالة خاصة في المجال التداولي الإسلامي، ويعرّفه الجَّرجاني في قوله: « ***الثناء على الجميل من جهة التعظيم من نعمة وغيرها*** »[36]. والشخصيات في هاتين المقامتين لا تأتي لتكرر المعنى الذي قصده السارد في المقامات السابقة، أو تقدم نموذجا آخر من مشاكل الحياة الاجتماعية، بل تأتي لتحركه، وتدفعه إلى أقصى حدود البوح، وتظهره في شموليته، وقد توصلت إلى بناء هذا الموقف من التلازم الحاصل بين المؤولات التي تتولّد عن العلامة الأولية المتمثلة في الابتلاء والتي يمكن تحديدها كما يلي:



وتبيان تلازمها، أنّ الحياة كلّها صور من الابتلاءات، مهما كان نوعها، ترسم صورة ثنائية (النفع/الضرر)، وتستلزم وجود أسباب، ومعرفة هذه الأسباب تستلزم بدورها سبيلا واحدا للخلاص لا يحتمل غيره.

هذا ما صرحت به الشخصيات بصناعة أفعال كلام تُوجّه القارئ إلى معرفة أسباب الابتلاء، والتي يمكن إجمالها في قضية واحدة هي: الابتعاد عن المنهج الذي حدده الله تعالى لخلقه، ومثال ذلك ما ورد على لسانها:

«– ما لنا عدنا نروي عن قل بن قل، بعد أن كنّا نروي عن بن كثير؟

– هذا خبر معضل، عوقب به من ضل،... إنما هي أعمالكم ترد إليكم.

– لو اتقيتم الله لأزاح عنكم الضير، ولو أنكم توكلتم على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير »(37).

ولتوجيه القارئ إلى الخلاص، أكدت على فعل كلامي يتكرر في المقامين:

«– لا عاصم اليوم من أمر الله إلّا من رحم.

– ولئن هجم هذا "الداني" بحملته على القوم ليقولن كلّ امرئ منهم: " لا عاصم اليوم" 26 الرحمن»(38).

وفي هذا التوجيه يكمُن النفع الخفي في الضرر الظاهر، الذي يخفى على كثير من البشر.

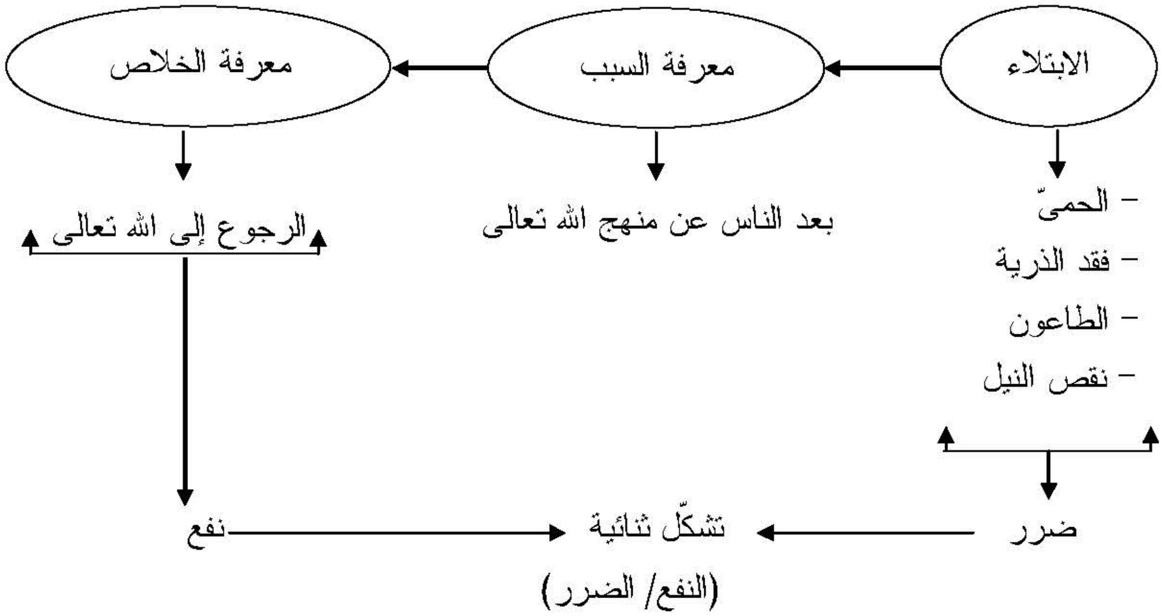
كما أنجزت أفعالا كلامية تفصّل فيه هذا التوجيه، منها:

«– اعلموا أنّ المال والولد عارية مردودة، ووديعة لاشك إن طال المدى مفقودة.

– عليكم بحسن التدبير في الطاعة، والمتابعة للسنة والجماعة.

– بادروا من التوبة بالهفوات، قبل أن تدخلوا باب الحصار والفوات»(39).

هكذا يمكن تحديد ثنائية (النفع/الضرر) لكل القضايا والمشاكل المطروحة في هذه المقامات، من خلال قانون ميزان التلازم الذي يربط بينها في الشكل التالي:



وهكذا يرسم السارد عبر تقنية نقل كلام الشخصيات، صورة التلقي التي يتمنى أن تحظى بها هذه المقامات، فيقتنع القارئ كما اقتنعت الشخصيات.

4 – التعميم ثم التشخيص: يأتي المكان ليساهم في تشييد ثنائية (النفع/الضرر) في قلب الشيء الواحد، وكأن الحدود تنمحي بين الإنسان والمكان، ويأخذ المكان طابعا إنسانيا فيكون الإنسان منظورا إليه من خلال المكان، ويكون المكان منظورا إليه من خلال الإنسان، ويتحوّل من مكان محسوس إلى مكان مجرّد، فيُضفى عليه طابع فلسفي صوفي.

ولبلوغ هذا المقصد، انطلق السارد من إثبات القضية بإجمالها منذ بدء التواصل بينه وبين القارئ، باعتماده السلّم الحجاجي الذي يرجع إليه في استنباط أحكام الفقه الإسلامي المتمثل في: أدلة نقلية وهي الكتاب، السنة، قول الصحابي. وأدلة عقلية وهي الإجماع، القياس. خلافا للمقامات السابقة، حيث كان ينشر هذا السلم كبساط على أرضيتها، وقد يمتد إلى آخر المقطع كما في مقامة الحمىّ، حيث يختمها بما يلي: « ***ولوفور مغاليها لمغاليها، ووقور معانيها عند معانيها رغب جماعة من السلف فيها، ودعت طائفة من الصحابة بملازمة الحمىّ لها إلى توفيها*** »(40).

أما في مقامة الروضة فإنه يذكر هذا السلم إجمالا في بدايتها على النحو التالي:

« ***نطق الكتاب والسنة بأن أرض مصر أحسن البقاع.***

وتضافرت على ذلك آثار الصحابة والأتباع.

وانعقد عليها الإجماع.

وشهد الحسن بأن الروضة منها كمركز الدائرة فهي لها كالقطب والأساس.

وقام النظر على أنها أنزه بقعة فيها.

فأنتج: أنها أحسن البقاع بما صح فيها من القياس »[41].

ثم ينتقل إلى وصف المكان، لكن وظيفته هنا ليست « ***زخرفا وتنميقا، يكون في شكل مقاطع مستقلة عن السرد***»[42]، إنّما وظيفته تعليلية حجاجية، يسهم في بناء الدلالة، وفي توضيح جزئيات النص العامّة المتمثلة في أنّ اكتمال حسن المكان يتمثّل في احتواء تفاصيله دلالةَ (النفع/الضرر). وهنا لا تصبح اللغة مجرد أداة إخبار بقدر ما هي وعاء لفكر قائله وشعوره، فيستطرد، ويطول المشهد الوصفي، ولا يعمد إلى التبسيط والانتقاء والتركيز على أشياء دون أخرى، ويصبح المكان خالق السرد ومؤثرًا فيه وحده، وكأنّه الفاعل وحده دون سواه لقدرته على احتواء هذه الثنائية. ولعل المكان نفسه ساهم في خلق جودة فهم شخصيات المقامتين "النيلية في الرخاء والغلاء" و"الدرية في الطاعون والوباء".

هكذا تصبح لجزئيات الوصف وظيفة حجاجية، تأخذ شكل ثنائيات متضادة ومجموعها يؤدي إلى إثبات الدلالة العامة للنص، لأنّ السارد في انتقاله إلى التخصيص: « ***يبرهن على أن كل جزء منها يؤدي إلى إثبات الدعوى المطلوب إثباتها، وأنها في مجموعها تؤدي إلى إثبات الدعوى***»[43]، وهو ما يقابل مفهوم الفئة الحجاجية في الدراسات اللغوية الحديثة.

يمكن تحديد أجزاء الثنائيات المتضادة كما جاءت في وصف المكان كما يلي:

- (خفضة/ ربوة)
- (جمعية/خلوة)
- (فقراء/ أغنياء)
- (أذكياء/ أغبياء)
- (ذوو هانات/ أتقياء)

وفي اجتماع هذه الثنائيات المتوّلدة عن أدق تفاصيل وصف المكان، تكتمل صورة ثنائية (النفع /الضرر)، وفي اكتمال صورتها تظهر النتيجة المصرّح بها في بداية النص:

"أحسن البقاع". فما جعل من المكان أحسن البقاع قدرة احتواء تفاصيل أجزائه على هذه الثنائية.

لقد ساهم المكان في تقديم رسالة، تكمّل رسالة شخصيات المقامتين سالفتي الذكر وتتمحور في أن النفع والضرر مثله مثل الخير والشر، سُنّة كونية لا تختص بالإنسان وحده. وليس هذا التصوّر وليد تأملات فكرية مجردة، بل هو تصوّر من صلب الواقع (المكان).

ب ـ الاستدلال الجدلي:

نشير في البداية إلى أنّ النص المدرج تحت هذا الصنف، يُقدّم بناءً تخاطبيا متمايزا عن النصوص السابقة، ولعل أهم ما يميزه إفصاحه اللساني عن العلاقة التخاطبية التي تجمع المؤلف بالقارئ، والتي تعكسها عمليتا التأليف والقراءة معا وتفيد تجاور المتكلم مع كلامه، وهو « ***تجاور مادي بالدرجة الأولى، تفرضه آلية التواصل والتخاطب، وهو ملازم من حيث المبدأ لكل عملية قول أو كلام*** »(44). وهذا المفهوم يلتقي بتحليل باختين لبعدي الزمان والمكان في العمل الأدبي عامة والروائي خاصة فهو « ***يضع دائما المؤلف والقارئ في زمان واحد، على المسافات الزمنية التي قد تفصل بينهما، وهذا الزمان هو خارج كل الزمكانات المصوّرة فيه، وما يحتويها كلّها*** »(45).

لا يقتصر هذا الإفصاح اللساني على حاشية النص، التي صرّح فيها السّارد بكل ما جاء في المقامة والهدف من وراء تأليفها، يقول: «***وقد أنشأت هذه المقامة،... وخدمت بها السنة الشريفة المصطفوية،...وقد رجوت بها الفوز بجنات النعيم وتوسلت إلى مرضاة هذا النبي الكريم...أتحفت بها كل ذي ذهن قويم،... وفوق كل ذي علم عليم***»(46)، بل يتعدى هذا التصريح إلى متن النص، وذلك باستعماله علامات لغوية تحيل إليه، وهي ضمير المتكلم المفرد في قوله « ***ولقد وصل إليّ عن رجل من أهل الحديث... فقلت للناقل...*** »(47)، وضمير المتكلم الجمع الذي يجمع بينه وبين القارئ في قوله « ***... ونعود إلى ما نحن فيه...*** »(48)، هذه العلامات التي تُحيل إلى المتكلم وزمان كلامه ومكانه، يسميها بنفنست علامات فارغة، وهي فكرة انتقدتها أوركيوني إذ تقول :« ***يمكن للضمير ألاّ يكون له موضوع، ولكنه يستحيل ألاّ يكون له مفهوم، فلولاه تعذرت الترجمة من لغة لأخرى*** »(49).

والبناء التخاطبي لهذه المقامة له دلالته في النص، فهو مرتبط بالأسلوب الاستدلالي المعتمد فيها، القائم على الجدال والمناظرة، وقد صرح به في قوله « ***ولقد وصل إلي من رجل من أهل الحديث أنه ذكر ما قلته فصاح، وأعرض بوجهه وأشاح، وأجرى من فمه سـيلا... ليت شعري ما الذي أنكره عليّ؟ وفوّق بسببه سهامه إليّ؟***»[50]. ولكـون «***الفلج على الخصوم لا يكون مستورا، بل يكون له صفة الشياع بين الناس***»[51] ترابط هذا الشياع مع إفصاح السارد عن العلاقة التخاطبية التي تجمع بينه وبين القارئ لأنّ التوجّه في الرد على الاعتراض لم يكن يُقصد به المعترض، وإنما كان يُقصد به القارئ، ولهذا التوجه أهميته في تأويل النص،إذ تحيلناهذه النقطة إلى ضوابط العلاقة التخاطبية في مبدأ التصديق الإسلامي، واختلافها الجوهري عن ضوابط العلاقة التخاطبية في تصوّر اللسانيين في العصر الحديث، ويبرز هنا تحديدا، اختلافها في قاعدة القصد[52]. فالقصد في العلاقة التخاطبية وفق تصوّر اللسانيين في العصر الحديث، يتفرع من الجانب التبليغي، وينقسم إلى:

- قصد التوجّه.
- قصد الإفهام.

أما قاعدة القصد في مبدأ التصديق الإسلامي، فإنّها تتفرع من الجانب التعاملي ويترتب عليها أمران:

- وصل المستوى التبليغي بالمستوى التهذيبي للمخاطبة.
- إمكان الخروج عن الدلالة الظاهرة للقول.

وإذا تفقدنا استراتيجية السارد في تقديم بنيته الحجاجية، أمكن لنا تبيّن قصديته من خلال النص، دون أن نتكلّم نيابة عنه، إذ لا نملك القدرة على الحكم بدون أدلة يمنحها النص أولاً.

مهد السارد لهذه البنية الحجاجية بمقدمة استدلالية، رغم طولها النسبي، تنظمها قضية صغرى واحدة، فكل ما ذُكر من خصائصه ρ يأتي هنا لخدمة المحور العام للنص، وهو نجاة والدي رسول الله من النار، ولم يشأ الدخول من أول وهلة في صراع مع المعترض، أو الرد عليه كما كان مفترضا، لسبب يبدو لنا جليا، وهو أنّ هذا الغرض لا

يدخل في مقصديته التواصلية. فلم يكن القصد من الرد على الاعتراض الدخول في علاقة تخاطبية مع المعترض لإفحامه وإبطال اعتراضه، فهذه العلاقة انقطعت لعدم توفر الجانب التعاملي فيها، وهنا نؤكد على أهمية هذا الجانب في استمرار العلاقة التخاطبية، يقول في ذلك: « ***ولقد وصل إليّ عن رجل من أهل الحديث ...أنه ذكر ما قلته فصاح،...وقال فُحْشًا وهجر،...ولو أنه اقتصر على ذكر المنقول من غير سفه لم يكن عليه من باس،*** [**إِنَّمَا السَّبِيلُ عَلَى الَّذِينَ يَظْلِمُونَ النَّاسَ**] ***الشورى 42 أفرحا بالعلّو،...أم إعظاما لنفسه واستكبارا، واحتقارا لغيره واستصغارا؟*** »[53].

كما يظهر كذلك من خلال توظيفه لضمائر الشخص، فحين يتوجه إلى المعترض عبر تقنية النقل المباشر، يستعمل ضمير الغائب، كما يتضح من المقطع السابق، أما حين يروم عرض استدلاله على نجاة والدي الرسول ρ، فقد كان يحرص على تأكيد توجّهه إلى القارئ، فيوظّف ضمير المتكلم الجمع، فيقول: «***ونعود إلى ما نحن فيه ليت شعري ما الذي أنكره عليّ ؟...***»[54].

إذن فقصد السارد ليس الدفاع عن الذات وردّ الاعتراض، إنما الدفاع عن السنة وتبيين الحقيقة للقارئ، يقول: «***إنما الدفاع عن السنة الشريفة المصطفوية الطاهرة،...ورجوت بها الفوز بجنات النعيم*** »[55].

هذا القصد أثمر عنده مسؤوليته التهذيبية، أولاً تجاه رسول الله ρ وثانيًا تجاه القارئ، لأنّ الحديث عن رسول الله في الثقافة الإسلامية تضبطه آداب، واختراقها يحبط أعمال الشخص يقول الله تعالى: [**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَنْ تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنْتُمْ لا تَشْعُرُونَ**][56]، وهو ما يظهر في قول السارد: « ***أم أنكر عليّ السكوت عن القول الآخر،... فلأن العلماء أرشدوا في مثل هذا إلى الصمت، وعدوه من حسن الأدب والهدى والسمت***»[57].

أما مسؤوليته التهذيبية تجاه القارئ فتظهر من خلال قوله: « ***لأنّ السائل عن ذلك ممن يقرأ المعاد،... ويحضر عليه النساء والعوام، ومن هم بعيدو الأفهام، ومن هم حديثو عهد بالإسلام، أفأكون سببا في وصول ذلك إلى أسماعهم...*** »[58].

فبمراعاةِ الساردِ تفاوتَ المدارك في الفهم، صان لسان المخاطب مما يجلب له الضرر دون أن يكون واعيا بذلك. كما أنّ التهذيب يشترط "العقلانية العملية"، فوازن بين مختلف المسالك والوسائل الكفيلة بتحقيق مقاصده، وتخيّر منها أفضلها تحقيقا لهذه المقاصد، ومنه تحددت وظيفته التبليغية فلم ير حاجة إلى ذكر الأدلة القائلة بعدم النجاة ما دام ذلك لا يتعارض مع « ***أصل من أصول الدين يخشى من السكوت عنه ضياع أو زلل، أم عبادة فيحصل بالصمت عنه فساد فيها أو خلل؟ ... كلا بل الأدب مطلوب ...والصمت عن كثير من الأشياء واجب أو مندوب*** » [59].

وبهذا « ***يتضح أن قاعدة القصد تأخذ بعنصر العمل من الجانب التهذيبي، سواء من جهة المتكلم أو من جهة المخاطب، فتكون بذلك متميزة عن مبدأ التأدب لـــ "لاكوف"، هذا المبدأ ...الذي صار بموجب نزعته التجريدية إلى إسقاط عنصر العمل الحي منه*** »[60].

لقد اتضح لنا من خلال هذا النموذج من العلاقة التخاطبية، مميزات قاعدة القصد في مبدأ التصديق الإسلامي، واختلافها الجوهري عن قاعدة القصد في تصور اللسانيين في العصر الحديث، فهي تتفرع من الجانب التعاملي، وتصل المستوى التبليغي بالمستوى التهذيبي للمخاطبة، ثم إنّها تـــأخذ بعنصـــر العمل فيهـــا، فمـــن المعلوم أنّ «***التهذيب ينبني أساسًا على مفهوم العمل، إذ هو تقويم للسلوك وتوجيهه إلى محاسن الأخلاق، أو قل بإيجاز إن التهذيب أصلا عمل إصلاحي*** »[61].

ينقض السارد في ختام المقامة دعوى المعترض، وفي هذا المســـتوى يتجـــه إلـــى «***إبطال دليل المدعي بأساليب مختلفة، كأن يبين أنه لا يستلزم غيرها، أو أنه يستلزم التسلسل أو الدور، وما يذكره لبيان وجوه الفساد هذه يعرف بـــ "الشواهد"*** »[62]. فكان مضمون دعوى المعترض، أنّ المقصود بقوله تعالى: [**إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيراً وَنَذِيراً وَلا تُسْأَلُ عَنْ أَصْحَابِ الْجَحِيمِ**] هما والدا رسول الله، ولإبطالها تدرج السارد من شواهد نقلية في قولـــه « ***فإن احتج في التعذيب بضعيف، فأحاديث النجاة مع كونها أمثل منه أولى بالقبول***»[63] إلى شواهد عقلية، تفرّعت إلى شواهد نصية وشواهد مقامية، وأخيرا منطقية.

أما الشواهد النصية، فقد رجع فيه إلى المعنى المعجمي لكلمة "الجحيم"، حيث قال « ***أخرج ابن أبي حاتم عن أبي مالك أحد التابعين الأبرار في قوله تعالى :*** [أصحاب الجحيم] ***البقرة: 119، قال الجحيم: ما عظم من النار،...فاللائق بهذه المنزلة من عظم كفره، واشتد وزره وعاند عن علم ويقين،... ولا يليق ذلك بأهل فترة لا علم عندهم ولا كتاب ولا عناد...***»(64).

ومنها أيضا تحديده ما يحيل إليه "أصحاب الجحيم" في النص في قوله:« ***ذلك أن الآيات من قبل ومن بعد كلها في أهل الكتاب، ومن قوله:*** [يَا بَنِي إِسْرائيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ] ***آية 40 أولاً إلى قوله:*** [يَا بَنِي إِسْرائيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ] ***المتلوّة بقوله:*** [وَإِذ ابْتَلَى] ***البقرة: 124.***

ولهذا ختمت القصة بمثل ما صدرت. وكرّر نداء بني إسرائيل إيذانا بالختم لطولها حين تقررت، فدلّ أن المراد بأصحاب الجحيم كفار أهل الكتاب، الحائدون عن الإنابة والمثاب»(65).

يبدو السارد من خلال هذا الاستدلال واعيا بالدور الذي تلعبه الإحالة في اتساق النص، ومساعدة القارئ في قراءة النصوص الطويلة، لأنّ « ***قراءة نص ذي طول تتطلب وقتا وهذا الوقت ليس مستمرا، وإذا لم تكن هناك عناصر تساعده على الاحتفاظ بما قرأ، فإنه لا يستطيع أن يعطينا ملخصات عما قرأ***»(66). كما يبدو السارد واعيا بأهمية السياق الخارجي في إضاءة النص وانسجام التأويل، ودوره في تخصيص الدلالة اللغوية، فمن مظاهر تأثير السياق في تفسير الخطاب وتأويله:

« ***1 – تخصيص الدلالة اللغوية للتعبير المستخدم من قبل المخاطب.***

2 – تعميم الدلالة.

3 – تغيير الدلالة: حيث تدل من الناحية اللغوية المحضة على الاستفهام مثلا وباعتبار مراعاة السياق على النفي»(67).

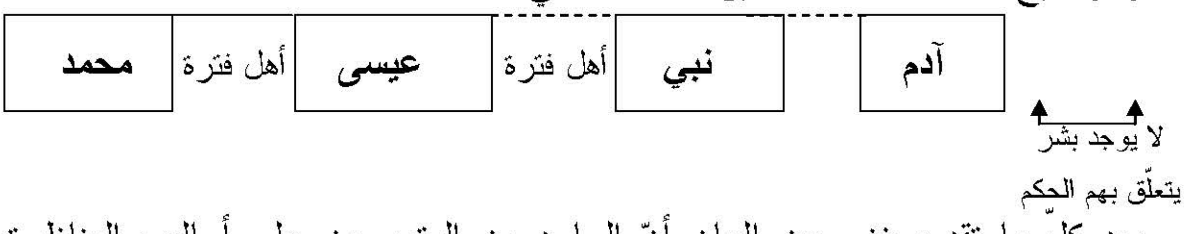
وهكذا، تمكّن من تخصيص الإحالة النصية وتحديدها مقاميا، في قوله: « ***ويؤكد ذلك، أن السورة مدنية، خوطب فيها بنو إسرائيل الذرية، وأكثر ما خوطب فيها اليهود، الناقضون ما في التوراة من العهود، ويشهد له من المنقول ما أخرجه الفريابي، وعبد***

بن حميد عن مجاهد أحد أئمة التنزيل قال: ***"من أربعين آية من سورة البقرة إلى عشرين ومائة في بني إسرائيل»***[68] يتوافق هذا الاستدلال مع الدراسات الحديثة في تمييزها بين الإحالة النصية والإحالة المقامية، وضرورة تحديد ما تشير إليه من أجل تأويلها «***فالعناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكفي بذاتها من حيث التأويل إذ لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها***»[69].

هذه النقطة تدعونا إلى تمييز الإحالة من المشار إليه، فكثيرا ما يتداخل المصطلحان رغم اختلافهما. فدلالة المشار إليه دلالة عامة مقيدة بسياق القول، في حين أنّ الإحالة هي «***ما يتوصل إليه عن طريق تعبيرات اللغة ومقتضياتها بحكم الوضع بصرف النظر عن السياقات المخصصة والمعنية***»[70]. وبتعبير آخر، نقول إنّ الإحالة ترتبط بالجملة أو التعبير اللغوي، أما المشار إليه فيرتبط بالقول.

أمّا ما أورد من استدلال منطقي، فكان لإبطال دعوى أنّ والدي رسول الله ليسا من أهل فترة، لتقدم دعوة عيسى عليه السلام، فأثبت منطقيا أنّ هذه الدعوى تستلزم غيرها، فلو كان تقدم دعوة عيسى عليه السلام يمنع أن يكونا من أهل الفترة لاستلزم ذلك « ***أن لا يوجد في الدنيا أهل فترة في زمان محرر، فإن الأنبياء قبل عيسى مبعوثون في أقطار العالم، وما من فترة متقدمة إلا وقبلها نبي إلى آدم، وليس قبل آدم بشر يتعلق بهم أحكام... فإن اعتبرنا تقدم بعثة ما ....، استحالت أحاديث أهل الفترة، إذ لم يوجد بهذا الوصف قوم يحكم بها عليهم*** »[71].

ولتوضيح هذا الاستدلال نستعين بالشكل التالي:



بعد كلّ ما تقدم، غني عن البيان أنّ السارد من المتمرسين على أساليب المناظرة وأثبت من خلال تنويعه في أساليب الاستدلال، أنّه يمتلك كفاءة حجاجية عالية، وأنّه متمرّس على تأويل النصوص القرآنية، واعتماده في ذلك على المعنى الحرفي والسياق بمفهومه الواسع، أي سياق النص، والسياق الخارجي الذي يشمل كلّ ملابسات القول.

- **تعالق خطاب المقامات**

لمسنا بوضوح في ثنايا التحليل، مقومات الانسجام في المقامات ، بحيث يمكن اعتبارها خطابا واحدا، وهذا يقوم دليلا على أنّ انسجام الخطاب ليس شيئًا معطى، إنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات فالمقامات تبدو للوهلة الأولى، كل واحدة منها شذرة متقوقعة حول ذاتها، لكنها وإن تنافرت مع السياق الموضوعاتي الذي تندرج فيه، فإنّ حركتها السردية تجعل تلافي تشتّتها يجري في الاختيار الافتتاحي للمقامات، إنّه طريق مختزل إلى ما سوف يتطور لاحقا في النص، وإنّ لموقعه في النص مهامَّ تداوليةً تجعل منه المدخل الأساس للنص وبوابته الأصلية التي يتم من خلالها إدراكه والقبض على أبعاده الدلالية.

من هنا فهو يمارس على المتلقي آثارا لا يمكنه تجاوزها، إنّه أداة مساعدة له تمنحه معنى قبليا محدّدا، وترغمه بعد ذلك على الدخول في رحاب الخطاب وتتبع دلالته.

إنّ دلالة الخطاب مادة مبعثرة ضمن تمفصلات استراتيجية السارد، « ***الذي خطط لها بطريقة مخصوصة، وعلينا كمتلقين لملمة هذه المادة الدلالية المبثوثة داخلها*** »(72). فنتفطن إلى تواترها، ونصبح كقراء متمرسين قادرين على الاحتفاظ بخطوطها العريضة، من خلال ما تراكم لدينا من معارف للنصوص التي قرأناها سابقا. فالمواضيع المتنوعة تتوحّد لتشكل نماذجَ تطبيقية من المشاكل الاجتماعية تمّ تحليلها في رسالة شخصيّات الخطاب، التي قامت بلملمة دلالاتها المشتركة، وهذه الدلالة تمّت البرهنة عليها بأساليب استدلالية متنوعة تتوحد بدورها، أي هذه الأساليب، في انبثاقها عن مصدر مركزي، يعتمد محور الترتيب السلمي الذي يبدأ من الأدلة النقلية إلى الأدلة العقلية.

ومن نافلة القول أن نذكر أن هذه البنية الاستدلالية تستهدف بالضرورة المتلقي الذي حظي باهتمام كبير في الخطاب، وترتّب عن ذلك الاهتمام بنسق يمتلكه.

ولقد شكّل الخطاب قالبا للعديد من الأنساق. والنسق هو « ***مجموعة من العلاقات تنتج داخل نص معين، ومن نص لآخر قد نسرد العناصر التي يتكون منها: الأغراض البلاغية، الأدب، الوظيفة الاجتماعية للنص، الأفق الثقافي ... لكننا لن نفعل شيئا إذا لم نبرز النظام الذي يجمع هذه العناصر ويُكوّن منها وحدة لا تتجزأ*** »(73).

وفي ثنايا هذه التعددية نجد الجملة البلاغية المتوهجة، وصوت الثقافة المتمثل في معارف عامة في الطب والتاريخ والاستشهاد بالقرآن والسنة وأقوال السلف الصالح والاستشهاد بالشعر...، كلّ هذا يعطينا تصورًا لمجتمع منفتح على معارف كثيرة ولمنهجه في اقتنائها، الذي يعتمد على وفرة الاستشهادات وتنوّعها. ولقد اعتنى النقاد العرب بهذه المسألة وميّزوا بين أشكال الاستشهادات التالية:

«- ***الاقتباس: وهو التمثيل بنص قرآني أو حديث نبوي.***

- ***التضمين: وهو الاستشهاد ببيت أو عدة أبيات من الشعر.***

- ***الحل: وهو نثر بيت من الشعر.***

- ***العقد: وهو عكس الحل.***

- ***التلميح: ويعني الإشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف***

.فنوعُ الاستشهاد يشير إلى انتماء المؤلِّف، وتنوعُه ينبئ عن انتمائه إلى الخاصّة والمنهجُ المعتمد في الاستشهاد يشير إلى انتساب المؤلّف إلى مدرسة فقهية تعتمد على الكتاب والسّنة المصدرين الرّئيسين للتشريع. »[74]

هكذا فهمنا الخطوط العريضة التي تجمع بين المقامات، حيث قامت إيقاعات السّرد بدور حاسم فيها، واعتمدت استراتيجية محكمة الصنعة.

إن أدوات التحليل التي اعتمدناها في تحليل هذه النصوص كانت ضرورية لإنجاح عملية التأويل، فلقد مكنتنا من استكناه خاصية انتضام النصوص الذي يختفي وراء التشتت والانقطاع، فمن خلالها توصلنا إلى انسجام المقامات ،بحيث يمكن اعتبارها خطابا واحدا يربط بينها مسار سردي يصل القراءة.

الهوامش:

1- مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالته، نظم النص التخاطبي الإحالي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص87.

2 -جلال الدين السيوطي، مقامات السيوطي الأدبية والطبية، تعليق وتحقيق، محمد إبراهيم سليم، د.ط، دار الهدى عين ميلة، الجزائر، د.ت، ص 152.

3 - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ط 8، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1983، ص 11.

4 - مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالته، ص 278.

5 - أبو حامد الغزالي، إلجام العوام عن علم الكلام، تصحيح وتعليق محمد المعتصم بالله البغدادي، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1985 م، ص.81

6 - ابن رشد، فصل المقام، نقلا عن محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري تطبيقي لدراسة الخطابة العربية، القرن الأول نموذجا، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986، ص 31 – 32.

7 - الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى، القرآن، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص.368

8 - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة، عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب ، 1983، ص 75، 165، 167.

9- أبو زهرة، المعجزة الكبرى، القرآن، ص 346، 356.

* - اعتمدنا في تصنيف هذه الاستدلالات داخل المقامات على كتاب الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى، ص 347، 351، 357.

10- أبو زهرة، المعجزة الكبرى، القرآن، ص7 34.

11 - الآيات 12-13 من سورة المؤمنون.

1 2 - المقامات، ص 152.

13- م ن، ص 156.

14-المقامات، ص 156، 157.

15 -م.ن، ص 157، 159.

16- م ن، ص 218.

17- المقامات، ص 219.

1 8 - م.ن، ص 223.

19- الإمام أبو زهرة، تاريخ الجدل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980، ص65، 66.

20- المقامات، ص 225، 226.

21 - الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى، ص 372.

22 - المقامات، ص 230.

23- م.ن، ص 230.

24- م. ن، ص 236.

25- أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، د. ط، دار القلم، بيروت، د.ت، ص 228، 229.

* - استعرنا هذه الخطاطة من رولان بارت، الأبحاث البلاغية، نقلا عن محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري تطبيقي لدراسة الخطابة، الخطابة في القرن الأول نموذجا، د.ط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1986 ،ص129.

* - لقد استنبط الغزالي من القرآن الكريم خمسة أشكال من الاستدلال منها ميزان التلازم قال: « ***لأن أحد الأصليين يشتمل على جزئين أحدهما لازم والآخر ملزوم كقوله تعالى "لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا" فإن قوله تعالى: لفسدتا لازم، والملزوم قوله تعالى "لو كان فيهما آلهة"، ولزمت النتيجة من نفي اللازم"***. نقلاً عن: الإمام أبو زهرة، تاريخ الجدل، ص75.

26- المقامات، ص 195.

27- م ن، ص 162.

28- فان ديك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني د.ط، افريقيا الشرق، 2000 ص151.

29- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي،1991، ص 58.

30- المقامات، ص 195.

31 - تزفيطان تودوروف، مفاهيم السردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، الجـزائر 2005، ص 76.

32- المقامات، ص 201.

33- م ن، ص 205.

34- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته، ص 156.

35- المقامات، ص 176.

36- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص 93.

37- م س، ص 167، 168.

38- المقامات، ص 167.

39- م ن، ص 212.

40- المقامات، ص 159.

41 - م ن، ص 182.

42 - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984. ص 110، 111.

43- الإمام أبو زهرة، المعجزة الكبرى، ص 351.

44- مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالته، ص 68.

45- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، د.ط، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1975، ص 5.

46- المقامات، ص 271.

47- م ن، ص 258.

48- المقامات، ص 262.

49 - Orecchioni (C.K) : op. cit, p 220.

50- المقامات، ص 258، 262.

51 - أبو زهرة، المعجزة الكبرى، ص365.

52 - يراجع طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1989، ص 238 إلى 253.

53- المقامات، ص 258، 259.

54- م ن، ص 262.

55-م. ن، ص 271.

56- الحجرات، الآية :2.

57- المقامات، ص 263.

58- المقامات، ص 263.

59- م ن، ص 263، 264.

60- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 251.

61 - المقامات، ص 242.

62 - طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، 2000، ص81.

63- المقامات، ص 264.

64- م. ن، ص 265.

65- م. ن، ص 264.

66- مفتاح بن عروس، "حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية"، مقاربة لسانية، مجلة اللغة والأدب، ع12، دار الحكمة، الجزائر، ديسمبر، 2004، ص 440.

67- محمد محمد يوسف علي، وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء الدلالة المركزية، دراسة حول المعنى وظلال المعنى، د. ط، منشورات جامعة الفاتح، د.ب، 1993، ص 143.

68- المقامات، ص 265.

69- محمد خطابي، لسانيات النص، ص 16، 17.

70- محمد محمد يوسف علي، وصف اللغة العربية دلاليا، ص 89.

71 - المقامات، ص 267.

72- صالح خديش، "استراتيجية الإدلال في القصة"، مجلة السرديات، السرد العربي، ع1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، جانفي 2004.

73- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص 76.

74- م ن، ص ن.

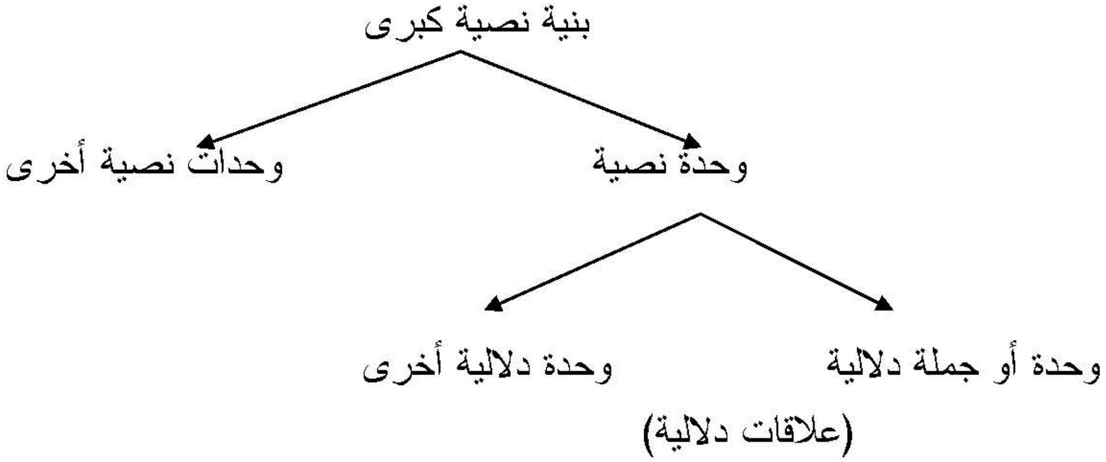
الحدث وتغير المسار السردي
في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض
- مقاربة تداولية نصّية-

أ.كاهنة دحمون

جامعة البويرة

تمهيد:

كلّ نص هو عبارة عن عدد ما من الوحدات الدلالية التي يسميها تزفيتان تودوروف T. Todorov "المتتاليات"[1] تقوم بينها علاقات دلالية، تساهم في بناء وحدة النص. فالدلالة النصية، بنية كبرى Macro-Structure تسهم في بنائها العديد من الجمل الدلالية. ويعطي سعيد يقطين تعريفا واضحا للبنية النصية أو للبنية الدلالية الكبرى، أي للدلالة الشاملة للنص، في قوله: «إن النص كبنية دلالية كبرى هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية/نحوية) يتم إنتاجها ضمن بنية نصية كبرى تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض. وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء.»[2]. فيها حذف وإضافة، اختصار وتوسيع، تكرار وإسناد، وغيرها، مما يصبح طريقة لتأسيس العمل على قاعدة المحاكاة والتحويل. كما أننا نلاحظ من خلال هذا التعريف، أنّه فضلا عن وجود التماسك الدلالي الذي تشير إلى الوحدة، فإن بروز البنية شرط أساسي لتكوين النص، لنتمكن من بناءه كالتالي:



وكما يطلق مصطلح الأبنية الكبرى على الوحدات البنيوية الشاملة للنص، فإن صلاح فضل يقترح إطلاق مصطلح الأبنية الصغرى Micro-Structure على «أبنية المتتاليات

والأجزاء للتمييز بينها وبين الأبنية النصية الكبرى.»[3]، فنستطيع أن نصف بهذا الجمل التركيبية بالنصية لوجود نظام من العلاقات يحكم ترابط مكوناتها فتشكل لنا كلا متحدا، وتكون وحدة دلالية لها معنى ووظيفة في سياق، وباعتبارها نتاج متكلم أو كاتب. تتفاعل وتتداخل مع وحدات نصية أخرى، بوضعها داخل مجموع النصوص الأخرى، لتشكيل الحدث الذي له دور في بناء الخطاب ووحدته. وهذا ما يؤيد قول جينيت بأن البحث عن الأدبية هو بحث في هذه النصـــوص في كليتها فموضوع الشعرية عنده ليس النص إنما هو جامع النصية[4]، الذي تتحدد به أنواع أخرى من النصوص، لها وظائف تؤديها لتعميق الدلالة والتأثير على القارئ وتقريبها أكثر منه، ويحدد أفق قراءاته. لتأخذ بذلك طابع **الميتانصية** بالشرح والتفسير والوصف، كما تحيل إلى نصوص أخرى تؤدي بها وظيفة **التناص**، التي تستند فيها على القواعد الشكلية والخصائص البنيوية لنصوص سابقة لها غاية في الآداء إضافة إلى المقام والمعرفة الثقافية المشتركة. والتي تساعد في الوصول إلى الدلالة وفهم تحولاتها.

ويعرف كل من رقية حسن وهاليداي النص بأنّه أي مقطع منطوق أو مكتوب يشكل كلا متحدا حيث يؤدي في تماسكه النحوي والدلالي والتداولي إلى تحقيق النصية أي ما يصير به الملفوظ نصا[5]. ويعتبران أنه، إذا كانت الجملة وحدة نحوية، فإن النص ليس وحدة نحوية أوسع أو مجرد مجموع جمل أو جملة كبرى، وإنما هو وحدة من نوع مختلف، وحدة دلالية Semantic unit الوحدة التي لها معنى meaning في سياق context .

ولقد أوليا للربط النحوي وللتماسك الدلالي أهمية كبيرة، باعتبارهما من معايير النصية وتحقيقها، بالاعتماد على فهم مكونات النص في علاقاته الدلالية وتماسكه الذي يتم في البنية العميقة أي فيما يشكل عالم النص، من أحداث وحالات وتحولات.

وفي الرواية، فإنّ من عوامل تماسك النص هو وحدة الموضوع ووحدة الحدث. والحدث هو مضمون النص، أي ما يرويه عبد الملك مرتاض عن الشيخ الأغر الأبر وعلاقته بعالية بنت منصور وأهالي الربى السبع، الذين تضمّنتهم الرواية عن طريق الإحالة بالحديث عنهم في قطع فيه شرح ووصف وتعليق ما يرويه، وهذا ما يسميه بارت بــ"**التكسير التركيبي**" [6] في السرد، بين المقاطع السردية القائم على مبدأ الاتصال

والانفصال ويشكل معلومات على محور النص المقطوع الذي جاءت فيه (والمحور وظيفة تداولية تسند إلى العنصر الدال على ما يشكل محطّ الحديث) باعتبارها شخصيات تدور حولها أحداث الرواية.

وللحديث عن الموضوع، تجدر الإشارة إلى أن هذا المصطلح يدل على مجال الخطاب (وظيفة المبتدأ تداولياً) والذي يتجلى لنا في العنوان: "مرايا متشظية" حيث نجح الكاتب بتوجيه القارئ إلى خطابه، إذ يعتبر نقطة لتأويل النص. وهذا ما يتجلى في الرواية فهي نصوص متشظية، تعكس لنا أحداثا على مرايا متشظية في نصوص متداخلة ونصوص مستقلة بذاتها بما يتناسب الحدث، وهو امتلاك قصر عالية بنت منصور وتسابق الروابى السبع للحصول عليها. على أن حبكة الرواية الرئيسية، لا تتعدى رواية حدث تاريخي لا تكاد تمتد لسنوات عديدة، بقالب روائي كان بالإمكان اختصاره في الرواية. لكن الكاتب شتتها في كل مكان، تاركا للقارئ المجال لاستخلاصها وفهمها؛ فهي عوالم متشابكة وفهمها لا يتأتى إلا في القراءة المسترسلة، والاستغراق بوحدة الحدث، ففيها كل الناس، نماذج بشرية متنوعة، كلها تعيش في العالم واللاعالم. وأثناء ذلك نجد تعليقات وشروحا تقوم بقطع الحدث والمسار السردي فتؤدي وظائف تحقق التفاعل النصي:

1 - الوظيفة الميتانصية:

يعرف سعيد يقطين الميتانص، على أنّه « نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية طارئة مع بنية نصية أصل. لذلك فإننا في مرحلة قد نحدد "المتفاعل النصي" أولا على أنه "مناص"، وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره "ميتانصا" ثانيا.»[(7)] يأتي كاملا وبنية قائمة بذاتها. ويقوم على النقد، أي أن الميتانص يأتي نقدا للنص، في تفاعله مع بنية نصية أخرى « ويجيء بنية نصية مستقلة ومتكاملة، سواء جاءت بعد البنية النصية الأصل...، أم عن طريق العرض الذي تتحدث من خلاله شخصية من الشخصيات، أي أنه يأتي متخللا كلام شخصية أخرى.»[(8)] ليعتبر بذلك إعادة صياغة أو طرح **بديل دلالي** لفكرة طرحت سابقا.

ونجد في الرواية ذاتين متباينتين الرّاوي والكاتب. والرّاوي يشكل ذاتا من ورق وهو الشيخ، الذي أسندت له عملية السرد، بصوته المتهجد الذي يضطلع بعمليتي رواية

الأحداث والوصف. في حين أن الكاتب هو الشخص المؤلف للنص (عبد الملك مرتاض). وهو عالم بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة بين القيل والقال، يضع شخصياته في الموقف ويختار لهم ما يقولون وما يفعلون، ومتى يتدخلون، ويكرر ويزيد ما يحلو له. وليس للقارئ إلا أن ينقاد خلفه حتى آخر سطر في الرواية. ويتدخل أيضا ليعلق على الأحداث المروية أو الأماكن الموصوفة أو تصرفات الشخصيات. وحين يعلق الكاتب فإنه يدخل في حوار مع القارئ فيسأله أو يخبره أو يمده بمعلومة. كما أنّه بالانتقال من الراوي إلى الكاتب يتم الانتقال من الخطاب الموضوعي إلى الخطاب الذاتي [9] ويتحقق ذلك فيما يلي:

- التمهيد للسرد:

مهّد الكاتب الرواية بالراوي خارج حكائي، الذي أسند لشيخ رواية وسرد أحداث الرواية. بغرض خلق عناصر تجعل من القارئ مشوشا إلى نهاية الرواية، لأن السند مرتبط بشيخ قد ينسى، يحمل فيه وصفا له، يمحي فيها علاقة الرواية بالواقع. فكما أن العنوان يؤثر في النص فالجملة الأولى أيضا، يقول الراوي: «الشيخ يتهدج صوته. تطول لحيته البيضاء. يغمض عينيه. يسترجع أنفاسه. كأنه يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب. يسترسل وكأنّه يهمس:...» [10].

- الإبلاغ عن المتكلم:

وهذا بوقف السرد والإعلان عن الراوي الذي يتدخل بطريقة مباشرة، في "قال الراوي" والذي يقدم معلومات حول الشيخ وما يرويه في سرده للحكاية، يقول «قال الراوي الذي كان يحضر المشهد: حين وصل السارد إلى أمر أهل الربوة السوداء اضطرب عليه الأمر. وتوقف عن الكلام...ولم يستطع أن يتم حكايته لنسيانه بعض الأحداث المهمة التي لا يمكن للعمل السردي أن يقوم إلا عليها.» [11]. وهذا كشف واضح لآلية السرد، التي اتبعها عبد الملك مرتاض لتقريب القارئ أكثر إلى فهم اللعبة السردية وتحولاتها. وهذا ما نلاحظه أيضا في تدخله للكشف عن الراوي الذي ينقل الرواية وبطريقة غير مباشرة، في «وهنا سكت الراوي. الشيخ العجوز. يبدو أن ذاكرته ضعفت فبدأت تخونه.» [12]. كما يقدم المعلومات والروايات المتعددة والغريبة التي ذكرت عن عالية بنت منصور، بقطع السرد (سرد عالية) وتغيير الراوي: «... وهناك وضعني في قصر بديع عجيب...

قال الرّاوي:

شاع في بعض الروايات الضّعيفة أن عالية بنت منصور كانت زُفّت لأمير من أبناء الملوك الكبار. فكان جرجريس يعشقها. لذلك اختطفها ليلة زفافها قبل أن يدخل عليها زوجها... وهذه الرواية مكذوبة ومقطوعة السند...

ويذهب بعض الرواة الذين يتزيدون في أخبار الناس إلى أن عالية بنت منصور كانت تقيم بعين وبار. وكان شمهروش ملك الجان يقيم عليها حراسة مشدّدة... كان شمهروش يضاجع عالية حين كانت تأتي ليلتها. كان لشمهروش ثلاثمائة وخمسٌ وستّون صبيّة. فكان يضاجع كل واحدة منهنَّ ليلة واحدة في العام...

لكن هذه الرواية أيضا أضعف من الأولى...

بل الصحيح أنّ عالية بنت منصور أنقى من ذلك وأطهر. لم تكن بالكائن الذي يفعل به الرّجال ما يفعلون بالنّساء. إذ لا هي امرأة حقيقيّة. ولا هي رجل حقيقيّ. ولا هي حيوان حقيقيّ. ولا هي شيء من الأشياء. ولكنها كائن طاهر رفيع الشأن. يجمع بين كل مواصفات الحياة. ومواصفات الجمال العظيم. دون أن تكون ذكرا أو أنثى. أو جنّيّا أو ملاكا...

أنا عالية بنت منصور... كما تراني الآن... » (13).

وعن الصبيّة النورانيّة « ومع ما يعلم أنّها ليست له. ولم تخلق من أجله. وأنّ أمّها لم يضاجعها رجل من الرجال... كانت أمّها تسبح في العين العطريّة... وإن هي لتلعب بالماء... وإذا رجلٌ تجده على ضفّة العين العطرية... وهو يحدّق ببصره إليها. كأنّه يريد أن يلتهمها... ولكن دون أن يباشرها. ثم اختفى فجأة. فلم تره من بعد ذلك اليوم قطّ. لكنّها أحسّت بعد زمن أنّها ليست طبيعية... وأنّ هناك شيء ما في بطنها... وإلى أن أصبحت تلك الصبيّة النورانيّة العجيبة التي أراد اليومَ شيخُ بني بيضان ان يغافصها بالمضاجعة الْمُباعضة...

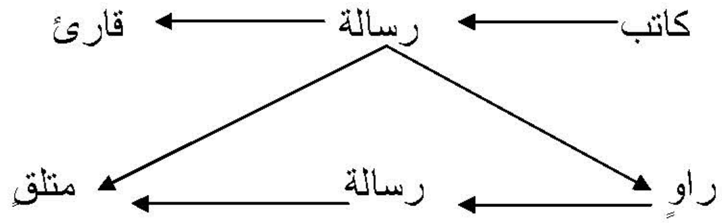
قال الرّاوي:

وهذه الرواية المحكيّة عن أصل هذه الصبيّة تنفي الرّواية الأولى التي تذهب على أنّها ابنة عالية بنت منصور وجرجريس... » (14).

أما الرّاوي فإنه يتوقف في سرد الحدث بالتوقف والقطع يمكن له أن يطول أو يقصر في نص تكون وظيفته ما يلي:

- السرد الاستذكاري Analepses، والغرض منه ايراد وقائع سابقة تسهم في شرح أو تعليل الموضوع المحدث عنه أثناء السرد.
- الوصف والتعليق والانتقال من حدث إلى حدث بتغيير الفقرة، حيث تخصص للحدث المنتقل إليه فقرة جديدة. وتتسم هذه القطع الوصفية الفاصلة بالتكرار.

ونمثل لهما كما يلي:



وهناك بُنى نصية مستقلة، ترد شرحا وتعليقا ووصفا، تعتبر ميتانصا صريحا. وتأتي على شكل حكايا مضمنة في الرواية. تشكل وجهة نظر الكاتب، وهي ذات بعد حكائي سردي. وهي تمهيد لواقعة وحكاية. ليتفاعل مع النص يقول سعيد يقطين: « الميتانص يتفاعل مع النص من خلال موقفه منه وانتقاده إياه وعبر هذا التفاعل يكون النص، وهو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضا.»[15]. فالرواية تعيد نفسها وتصبح استشهادا للزمن والوقائع التي تشبهها. وهو قريب من المناصة Paratextualite، إذ تأتي مجاورة للنص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل[16]. وتأتي خاصة في ذيل الكلام. وعادة ما يأتي الشرح والتعليق بعد النص المراد تفسيره، إلا أن عبد الملك مرتاض يعكس هذه العملية، في قوله:

«... لم يخبر بذلك إلا عقلاء القبيلة وشيوخها وعلمائها قبل زمن الاغتيال...فكان يخرج كل ليلة إلى جذع الشجرة التي كان انطلق منها بعيره إلى عين وبار وينتظر هناك طويلا لعل ذلك البعير العجيب أن يعود إليه فيذهب به إلى تلك العين المباركة... لكن البعير لم يعد إليه قط...

«قال الليث: وبار، أرض كانت من محال عاد بين رمال يبرين واليمن. فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجن فلم يبق بها أحد من الناس... وكانت أرض وبار أكثر الأرضين خيرا، وأخصبها ضياعا، وأكثرها مياها وشجرا وتمرا. فكثرت بها القبائل حتى شحنت بها أرضهم. وعظمت أموالهم. فأشروا وبطروا وطغوا. وكانوا قوما جبابرة ذوي أجسام فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى. فبدل الله خلقهم. وجعلهم نسناسا للرجل والمرأة منهم نصف رأس، ونصف وجه، وعين واحدة، ويد واحدة، ورجل واحدة. فخرجوا على وجوههم يهيمون في تلك الغياض إلى شاطئ البحر يرعون كما ترعى البهائم. وصار في أرضهم كل نملة كالكلب العظيم. تستلب الواحدة منها الفارس عن فرسه فتمزقه. ويقال: إن ذي القرنين وجنوده دخلوا إلى هذه الأرض فاختلس النمل جماعة من أصحابه...

وفي كتاب أخبار العرب أن رجلا من أهل اليمن رأى إبله ذات يوم فحلا كأنه كوكب بياضا وحسنا فأقره فيها حتى ضربها. فلما ألقحها ذهب ولم يره. حتى كان في العام المقبل فإنه جاء وقد نتج الرجل إبله وتحركت أولاده فيها. فلم يزل فيها حتى ألحقها. ثم انصرف. وفعل ذلك ثلاث سنين. فلما كان في الثالثة وأراد الانصراف هدر فأتبعه سائر ولده. ومضى. فتبعه الرجل حتى وصل إلى وبار. وصار إلى عين عظيمة. وصادف حولها إبلا حوشية وحميرا وبقرا وضباء وغير ذلك من الحيوانات التي لا تحصى كثرة. وبعضه آنس ببعض. ورأى نخلا كثيرة حاملا وغبر حامل. والتمر ملقى حول النخل قديما وحديثا بعضه على بعض. ولم ير أحدا.

فبينما هو واقف يفكر إذ أتاه رجل من الجن فقال له: ما وقوفك هاهنا؟ فقص عليه قصة الإبل. فقال: لو كنت فعلت ذلك على معرفة لقتلتك، ولكن اذهب وإياك المعاودة فإن هذا جمل من إبلنا عمد إلى أولاده فجاء بها. ثم أعطاه جملا وقال له: انج بنفسك. وهذا الجمل لك. فيقال: إن النجائب المهرية من نسل ذلك الجمل.

ثم جاء الرجل وحدث بعض ملوك كندة بذلك. فسار يطلب الموضع فأقام مدة فلم يقدر عليه. وكانت العين عين وبار.»[17].

فهذه القصة هي تعليق وشرح على ما ورد لدى الرواة ونقلة الأخبار، بأن ما لشيخ بني خضران من معارف وحكم والتي لا يضاهيها فيه أحد، والتي كان قد تعلم فيها كل

علم في سبع ليال وأن الفتح الذي أصابه بزواجه من الصبية الحسناء، يعود الفضل في ذلك إلى الجن التي علمته في عين وبار العجيبة، حين دفع إليهـا في أحد الليالي المظلمـة، وقد ركب بعيره الذي كان في حقيقتـه بعيرا عجائبيا- كما ورد في الروايـة-، وأن قصته تشبه ما ورد في معجم البلدان. إذ قام الكاتب بقطع السرد بقصد التعريف بهذا المكان الذي لا يعرفه القارئ، فجاء به كمعلومة جديدة لما سبق إخباره وتصحيحا له «... فمنهم من ذهب إلى أنها أزلية يعود عهدها إلى عصر الدينصور الأول. ومنهم من ذهب إلى أنها هي العين الحمئة التي كان بلغها ذو القرنين ووجد عندها قوما...»[18]، لإزالة بعض الغموض والشك حيث أنه يعتبر أنقاض مدينة عاد التي أورثها الله للجن. وكتمهيد لما سيتم الإخبار عنه، من أعاجيب سببها عين وبار كفرض فترة الاستيقاظ في الليل والنوم في النهار، بسبب أن الزوجة الجنية لو رأت الشمس سوف تطير حالا إلى أهلها ببلاد الجن ولسهولة التعامل بين الروابي عند ممارسة الاغتيالات. والتي يبقى سر الوصول إليها (إلى العين) غامضا، ليحمل بذلك بعدا عجائبيا وأسطوريا.

وفي ذيل الكلام عن شيخ بني خضران، وأعاجيب زوجته. يمهد الراوي للحديث عن أهل الربوة البيضاء، لينتقل بذلك إلى موضوع آخر «الشيخ الأغر الأبر شيخ بني خضران. صاحب الهمة والشأن. في جميع الأزمان. يريد بنو بيضان أن يساووا بينه وبين شيخهم الجاهل الخامل العاجز وهم لا يستحون؟...»[19].

ونفس القطعة نجدها مكررة في الرواية لكن هذه المرة في مقام آخر وعلى لسان الراوي[20] في الحديث عن انتشار الاغتيالات كثقافة والتي نسبت إلى الجني جرجريس والتعليق على ذلك «...ويحكى أن رجلا من أهل اليمن رأى في إبله... وكانت العين عين وبار...» وجاء في الأخبار الموثوقة تعليقا على هذا الخبر الذي صح عند جميع الشيوخ. إلا شيخ بني زرقان أن الجن ليست هي التي تغتال الناس في الروابي السبع. لأن سلوك هذا الجان مع الرجل الذي دفع إلى عين وبار كان سلوكا عادلا... فهذه الحكاية العجيبة تثبت براءة الجن من الاغتيال. وتثبت التهمة على رجال من شرار الناس... [21].

ونلتقي بقصة أخرى تعتبر انتقالا إلى حكاية أخرى، وتمهيدا وشرحا لها، لما بينهما من مماثلة كبيرة اعتمدها الراوي بادماجها في قص حكاية شيخ بني بيضان وزواجه من الأميرة دناتنا يقول: «...انصرف الهدهاد ملك اليمن يريد عساكره. فسار حتى بلغ إلى

شرف العالية...العالية بنت منصور... في يوم قائظ طويل... فنظر الهدهاد إلى أفعوان أسود عظيم هارب. وفي طلبه افعوان رقيق أبيض. فأدركه فاقتتلا حتى تعبا. ثم افترقا. ثم أقبل الأفعوان الأبيض إلى الهدهاد فتشبث مع ذراع ناقته حتى بلغ رأسه إلى كتفه. ففتح فمه كالمستغيث فرد يده الهدهاد إلى سقائه فصب الماء في فمه حتى روي. ثم عطف في طلب الأسود فأدركه فاقتتلا طويلا حتى تعبا فافترقا. وأقبل الأبيض إلى الهدهاد كما فعل أولا كالمستغيث فصب الهدهاد الماء في فمه حتى روي. ثم أقبل على الأسود وأخذخ. فلم يزل الأبيض حتى قتل الأسود. ثم مضى على وجهه حتى غاب عنه...

ومضى الهدهاد على شعب عظيم. فاختفى فيه. فبينما هو مستتر بشجر أراك إذ سمع كلاما فراعه. فسل سيفه. فاقبل إليه نفر من جان حسان الوجوه. عليهم زي حسن فدنوا منه فقالوا:

– عم صباحا ياهدهاد. لا بأس عليك.

وجلسوا وجلس. فقالوا:

– أتدري من نحن؟

– لا.

– نحن من الجن. ولك عندنا يد عظيمة.

– وما هي؟

– هذا الفتى اخونا من أبناء ملوكنا. هرب له غلام أسود فطلبه. فأدركه بين يديك. فكان ما رأيت وفعلت. فنظر الهدهاد على شاب أبيض أكحل في وجهه آثار خداش. فقال له الهدهاد:

– أنت هو؟ قال: نعم. قالوا له: ما جزاؤك عندنا يا هدهاد إلا أخته نزوجها منك. وهي رواحة بنت سكن. وقيل ريحانة بنت السكن.

فزوجوه إياها. وقالوا له: لها عليك شرط لا تسألها عن شيء تفعله مما تستنكر منها. فإن سألتها فهو فراقها...قال نعم...» (22). وهذا لتمكين القارئ من تفسير ما جرى من عجائب الأحداث.

كما قد يأتي الميتانص على شكل موقف أو كلام يتخلل السرد. ليبين وجهات أو زوايا نظر وآراء الكاتب، على لسان الراوي أو أحد من شخصياته، تشكل موقفا في بدائل دلالية عما ذكر من أحداث. فالرّاوي يعلّق في ذيل الكلام عن أعمال أهالي الربوة

الخضراء، التي فسر بها تلقبهم بالظلام « ولأنّ الظّلام يلفّكم بردائه الصّفيق؛ ولأنّه يسمّيكم الظّلام... فأنتم الظّلام والنّور الذي يسميكم الظّلام. وتسمّون أنتم النّور الظّلام... لا تحبّون إلاّ النّوم اللّذيذ. الكسل أحلى ألف مرّة من العمل...

– نحن نعمل؟ نحن نتعب، ونكدّ؟ أي منكر؟ العياذ بالله من العمل. ولا بارك الله إلاّ في الكسل... نحن نحب الرّبح الكثير، بالعمل القليل. والله على كل شيءٍ قدير...

ولعلّ من أجل كل ذلك يسميكم الظّلام، الظّلام...» [23].

ونجد رأي المنادي المسائي في أهل الربوة الخضراء يقطع السرد في قوله: « يقول لكم الشيخ الأغر الأبر...**أنا لا أقول لكم إلا ما يقول شيخكم عنكم. فالعذر لكم ممايقول عنكم، ويغلظ لكم**... وهو يقول لكم...» [24]، وهذا شرح منه وتعليق على الألقاب التي كان يناديهم بها شيخهم الأغر الأبر، التي يلخصها في جملة قبل أن يبلغهم أقوال الشيخ في بداية فقرة جديدة ومكملة، تعترض بينهما: « **يقول لكم، يا عامة اسمعوا أو لا تسمعوا، ووعوا أو لا تعوا...»** [25]، وأيضا نجده في الحوار الذي دار بينه وبين الحضّار، في قوله:

– يقول لكم شيخكم الأغرّ الأبرّ...

– ماذا يقول، حفظه الله، أو لا حفظه...

– يقول... ماذا عساه أن يقول؟

– ليقل ما يقول. فما قولُه فهو قول.

يقول لكم حفظه الله... أنتم الغوغاء. وأنتم الدهماء. وأنتم السّوقة وسفلة السوقة. والعامة أرقى منكم...» [26].

وتقطعه أيضا عالية بنت منصور، لسرد حكايتها والتعريف بنفسها، أو ما يسمى بالسرد الاستذكاري، في «...فأنا خالدة الشباب، أبدية الفتاء. بفضل شربي من عين الحياة...كنت يومئذ بجبل قاف. أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية. والتي تقع عليها عيناي.» [27]. وتقطع وصفها وحالتها بتوجيه الكلام إلى مخاطبها، تقول:

« وحانت منِّي التفاتة. فرأيت نهرا آخر. فاشتهيت أن أشرب منه. فأنزلني الطَّائر المركوب. فشربت من عسله المصفى...إلى أن حانت منِّي نظرة إلى نهر بديع. له خرير كالغناء الجميل. أنزلني الطائر. فشربت من خمره اللذيذ حتَّى رويت... اشتهيت البقاء هناك على ضفاف ذلك النَّهر النَّورانيّ العظيم. أتمتّع بجمال تلك الكائنات. وأسبح الله وأقدّسه...

وما كان أسعدني بذلك. يا شيخ بني بيضان...

وبينما أنا كذلك إذ أحسسْت بكائن غريب... كان كائنا عملاقا. مكتنزاً. كأنه جسم مصنوع من قضبان الفولاذ... بدأ يحدّق إليّ ببصره. ويحدّق...» [28]. لتواصل حكايتها مع ظهور جرجريس ووصف غرابته:

« لم يمهلني جرجريس حتى أفكر...احتملني... حلق بي في أعالي الفضاء السحيقة. في سرعة مذهلة. جعلتني أفقد وعيي في بعض الأطوار. إلى أن كان من أمري ما كان...

وجرجريس بعد كائن طيار سباح...

كان كمَنَ لي لعنه الله في بعض الرّياض... طار بي في أعالي السّماء... ثم غاص بي في أعماق الأرض. وهناك وضعني في قصر بديع عجيب...» [29]. ونجدها أيضا تتدخل لتكسر بنية الحدث بالشرح والتعليق على شيخ بني بيضان، لتكون جنبا لجنب مع الراوي، لشرح علاقته بالصبية النورانية في:

«... وأنت لا تفتأ تحاول وتحاول. بعد أن استرجعت نفَسَك قليلاً. تحاول الإمساك بشعرها لتبدّده عن جسدها... لولا وصول عالية بنت منصور في هذه اللحظة الهائلة. كانت كأنّها أحسَّت بما كنت تريد فعلَه من الأفعال الآثمة. في قصرها فجاءت ليقع ما يقع. ويضيع منك ما يضيع. وربما إلى الأبد... ما أشقاك يا شيخ بني بيضان...

...« **وغريب أمر هذا الرجل العاق. أبرأته من الكمَه والبرَص والعرَج. أعدت له نضارة الشّباب. أمّنتُه على صبيتي. آثرته بها لتطوف به في أرجاء قصري. آثرته بها إكراماً لتقاليد الضّيافة. وتقديرا لمكانته في قبيلته. في ربته. كان ممكنا أن أكلِّف أحد غلماني الأشدَّاء بالتّجوال به. خفت أن يؤوّل ذلك تأويلاً سيّئا. يُشيع عنّي بين شيوخ القبائل حين يعود إلى ربوته إن عاد أنّ عالية لم تُكرم ضيافته. لم تُحسن استقباله. لم تحتفِ بمقدمه كما يجب أن يُحتفَى بمقدم الكرام العظام. بعد كلّ ذلك يتحول هذا الشّيخ الضّال إلى فحل شرس شبق. يراود صبيّتي عن نفسها ليفسدها عليّ. أو ليُحْبلها فيُسبّب لي مشكلة لا حلّ لها لديّ...»** [30]. وفي «**لولا أنّي وصلت في الوقت المناسب...وإلا لكانت الصبية حبلت من شيخ بني بيضان. فيكون ولدها مختلط الدم. دم مدنس ودم نوراني... وكيف يمكن أن يضاجع فان خالدة وخالدة فان؟**»[31]. وهذا لأن العلاقة بينهما، ليتم التواصل، غير متكافئة، لهذا فهو مستحيل. وهذه المقاطع الاستذكارية هي تقرير

وتوضيح لأحداث مضت، فيها معلومات وافية تسد ثغرات الغموض التي يمكن أن يحس بها القارئ، حتى يتمكن من فهم موقعها بالنسبة للحدث الأساسي وهو امتلاك عالية بنت منصور والتناحر القائم بين الروابي السبع، وفي محاولة لدمجه في مسار الحكاية.

وهذه الميتانصات، التي لا تأخذ دلالتها خارج السياق الذي وردت فيه، إنما جاءت لتحقيق الأبعاد التالية:

- **المماثلة:** أو التشبيه وهذا ما نلاحظه في المثال الأول. فما روي عن الشيخ الأغر الأبر تشبه قصة الأعرابي في القصة التي وردت على لسان الليث، وما حدث للهدهاد.

- **المعارضة:** وهذا بنقد ما قيل في القصة ومعارضتها في قبيلة بني زرقان. والإعلان عن اللاتواصل الإنساني في تدخلات عالية بنت منصور، بمحاولة تقليد أساليب القص الخرافي والشعبي.

- **التجاوز:** بالبحث عن الجمالية، بتعميق الدلالة، باستخدام التشبيه، التي يتم فيها حضور الكاتب إلى جانب الراوي. والإيجاز أو الاختصار، في «والريح والدماء والظلام...» [32] الذي هو تضمين لأبعاد رمزية.

وبإسناد عملية السرد إلى شخصية، والتي تعرف أشياءً وتغيب عنها أشياء، فإنه يستعمل هذه التقنية لخلق تشويش على القارئ وتشويق له.

2- الوظيفة التناصية:

التناص هو الحضور الفعلي لنص في نص آخر، ولقد عرّفه جينيت في قوله: «كل نص ينحدر من نص سابق عن طريق تحويل بسيط أو تحويل غير مباشر.»[33]، نفهم من خلال هذا التعريف أن هناك تفاعلا وعلاقة متبادلة بين النصوص، أي أن التناص يستلزم وجود نص سابق ونص لاحق وعلاقة تأثر وتأثير بينهما. فيقوم النص اللاحق بعملية إنتاج وإعادة إنتاج نص سابق بفتح علاقة وحوار معه، بعدة طرق كالاستشهاد والسرقة والإيحاء، ليتم التداخل بينهما بشكل صريح أو ضمني كما لاحظناه في الميتانص الذي يتحوّل إلى تناص في الروايتين المدمجتين عن عين وبار من معجم البلدان وقصة الهدهاد عن كتاب التيجان وملوك الحمير. ليتحول بذلك النص الموضوع إلى نص مفتوح على نصوص ثقافية أخرى متباعدة معه في الزمان والمكان. ويكون بذلك الوسيلة في انتقال نص من ثقافة لأخرى ومن عصر لآخر، حتى لو كان على مستوى كلمة، فكل نص أدبي هو «خلاصة

تأليف لعدد من الكلمات والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر. وهي بذلك تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب.»[34]، ليكون المفهوم واحدا والكلمات متعددة ولتتولد لديها دلالات جديدة استكشافها مرتبط بمرجعية القارئ الثقافية التي يجب أن تكون مرتبطة مع مرجعية الكاتب ليتحقق التواصل بينهما.

والتعريف أيضا يشير إلى شرح كيفية التناص، والتي تتمثل أساسا في عملية التحويل La transformation التي تعد إحدى عمليات إنتاج النصوص، التي جاءت بها جوليا كريستيفا على أن التناص تقاطع تحويلي مشترك للوحدات المنتمية إلى نصوص مختلفة [35]بحيث أن النص اللاحق لا يتحدث عن النص السابق، أي أنه نتج عنه بواسطة هذه العملية، دون أن يذكره أو يصرح به بالضرورة [36]. فتتم عملية التحويل أو إعادة النصوص على مستويين:

1- **تحويل مباشر:** بعزل النص السابق عن سياقه الأصلي وتضمينه في سياق نصي جديد.

2- **تحويل غير مباشر:** يتمثل في المحاكاة أو التقليد Imitation، في النص اللاحق، والتي تستلزم تمكنا لتقليد النص السابق، بالمحافظة ولو بالقدر القليل من دلالته التي وضعت له في سياقها الأصلي، ومرجعية القارئ هنا ضرورية ليتم التواصل.

وبعملية التحويل، فالاعتراض يمثل شكلا من أشكال التناص، وهذا بكيفيتين:

- تضمين النص السابق في مساحة جديدة.
- إعطاؤه دلالة جديدة، مع الحفاظ على الدلالة القديمة كي يتمكن القارئ من فهمها، بموافقتها مرجعيته الثقافية.

ولقد أورد عبد الملك مرتاض في روايته حكاية "رحلة شيخ بني بيضان إلى قصر عالية بنت منصور" والمصاعب التي واجهته أثناء ذلك فأعطى له أوصافا وأحداثا غريبة، وفي سرده لها أخذ من نص سابق دون أن يصرح به، أي بتضمينه ودمجه في النص، أو ما يسمى بالإيحاء Allusion وهو يعني «ملفوظا يفترض فهمه التام إدراك علاقة بينه وبين ملفوظ آخر تحيل تغيراته عليه بالضرورة، بحيث لا يمكن تلقيه دونها.» [37]. ففي هذه الرحلة يضمن قصة «عصا موسى» المستوحاة من القرآن الكريم، يقول: «لا تزال رائحة النتونة التي كنت تجدها في أنفك وأنت تنهب الطّريق إلى عالية بنت منصور. سيّدة

نساء الوجود. وأنت تتّكئ على عصاك **التي قيل لك إنّها ربّما ستصل في آخر الزّمان إلى أحد الأنبياء المرسلين فيهشّ بها على غنمه. ويباري بها عصابات السّحرة المكرة على ضفّة الوادي... فيغلبهم ويدحض حججهم ويفضح افتراءاتهم... لقد ورد في بعض كتب حكماء الرّبوة أنّ هذه العصا عصاك هي التي سيرثها بعض الأنبياء في آخر الزمان... وسيهشّ بها على غنمه حين يرعى الغنم ثمانية أعوام. وقيل عشرة أعوام مهراً لفتاة حييّة طاهرة يتزوّجها بعد أن كان سقى لها الماء من البئر التي كان أهل تلك الرّبوة يضعون عليها حجرا عظيما بعد الاستقاء لا يحرّكه إلاّ أربعون نفراً وأنت حرّكته وحدك فسقيت لها الماء. بعد أن تركها أهل القرية وحدها وأبوها شيخ كبير... فهل هذه العصا هي التي تزعم حكماؤكم أنّها ستؤول إلى الرّجل القويّ الأمين...**

وأنت تنهب الطّريق. وذلك كان حين كنت تنهبه. أو قيل: إنّه حين كنت تنوي أن تنهبه في آخر الزّمان زمان الأنبياء والحكماء الذين بعثهم الله في آخر الزّمان الذي أنت الآن في أوّله...

... وعصاك التي كنت تتّكئ عليها التي وهبك الله إيّاها منذ الأزل...» [38].

فلقد استعار الكاتب قصة عصا موسى من التصوير القرآني، الذي ذكره في مواضع كثيرة ومتفرقة وغير مطوّلة، حتّى أنّه جعلها العصا التي سيرثها موسى عليه السلام، وهي التي توكّأ عليها وهشّ بها الغنم، ليقدّمه مهرا للفتاة التي سيتزوجها، يقول تعالى في كتابه الحكيم: ﴿ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى ﴾[39]. ويقول تعالى: ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ * فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ * فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ * قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ * قَالَ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ أُنْكِحَكَ إِحْدَى ابْنَتَيَّ هَاتَيْنِ عَلَى أَنْ تَأْجُرَنِي ثَمَانِيَ حِجَجٍ فَإِنْ أَتْمَمْتَ عَشْراً فَمِنْ عِنْدِكَ وَمَا أُرِيدُ أَنْ أَشُقَّ عَلَيْكَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّالِحِينَ * قَالَ ذَلِكَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ أَيَّمَا الْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ فَلا عُدْوَانَ عَلَيَّ وَاللَّهُ عَلَى مَا نَقُولُ وَكِيلٌ ﴾ [40]. وذلك أنّ الرّعاء كانوا إذا فرغوا من

وردهم، وضعوا على فم البئر صخرةً عظيمة وكان لا يرفعه إلاّ عشرة، وهنا في الرّواية تضاعف العدد إلى الأربعين، فلمّا كان ذلك اليوم جاء موسى فرفع تلك الصخرة وحده. وهي العصا التي بارى بها أيضا السّحرة المكرة بما لديهم من خدع قال تعالى: ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ * فَوَقَعَ الْحَقُّ وَبَطَلَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ * فَغُلِبُوا هُنَالِكَ وَانْقَلَبُوا صَاغِرِينَ * وَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ * قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ الْعَالَمِينَ * رَبِّ مُوسَى وَهَارُونَ ﴾ (41).

وهذا محاولة منه لأن يكشف عن قلوبهم غشاوة الغفلة والسذاجة، فاليد والعصا هما مقام إظهار الخوارق وإبهار العقول والأبصار، عسى أن تكون هذه الطريقة موصلة إلى المقصود. ليمتزج بذلك الخيال بالواقع، في صورة خرافية تقترب إلى التفكير الشعبي الساذج، خلق بها نصا جديدا في سياق جديد، ينطلق منه القارئ لتشكيل فهمه وتفسيره لأنّها استدعاء للذاكرة والمخزون أو المرجعية الثقافية المشتركة، التي تستعين بالخيال والتوقعات المحتملة.

- الدلالات المقامية:

وتعتبر اللغة أداة تواصل في سياق معين، للتعبير عن معان وتحقيق مقاصد « فإذا قصد النحوي المهتم بالجملة أن يقدم أحكاما بشأن مدى "نحوية" جملة من الجمل، فإنّه يعتمد ضمنيا على اعتبارات ذات علاقة بالسياق.»(42)، أي معرفة الظرف أو السياق الزماني والمكاني للحدث إضافة إلى الموقف أو المقام والإحالة، ما يحقق فهمها بإزالة الإبهام في كثير من الكلمات في مواقعها. ومع مراعاة التفاعل بين دور الفرد في الآداء وغاية الآداء، يمكن أن نصل إلى فهم المقام. فإذا تلقينا الجمل والنصوص دون معرفة بموقعها ومعناها وغاياتها، فسوف نتلقاها باستفهام استنكاري لذا يجب أن تكون لدينا معلومات كافية عنها، ليتم تكييف الموقف بين ما نتلقاه والمعلومات المشركة والمخزونة.

يرتبط مفهوم كلمة "تداولية" في الدراسات، بالتمييز بين المعنى المباشر Denotation (الحرفي) والمعنى غير المباشر Connotation (التلميحي) للغة. وهذا ما يدخل في تداولية الدرجة الثانية، التي هي « دراسة للطريقة التي ترتبط بها القضية بالجملة المعبر عنها. إذ على القضية المعبر عنها، في كل الحالات أن تتميز عن الدلالة الحرفية للجملة.» (43).

يخرج معنى الجمل المستعملة إلى دلالات كثيرة، يقتضيها المقام الذي استعملت فيه، كما نلاحظ ذلك في الأغراض والمقاصد التي جاءت فيها، وفي استخدامها في عدة أنظمة، التي تكون دالة على الإخبار أو الإنشاء في معانيها المختلفة. وفي اللغة العربية نجد أن بعض الجمل المستخدمة أثناء التواصل هي **جمل محفوظة أي تناصات**، لها من المزايا ما يجعلها تستعمل في نفس المواقف تقريبا تحمل دلالات متداولة في الاستعمال. أي أنها مرتبطة بالمتكلم والمقاصد من قوله وما يتوقع من آثاره على المخاطب « إن من المقال ما يتصف بصفات معينة... تجعله صالحا للاستحضار في المقامات التي تشبه مقامه الأصلي الذي قيل فيه، فيصبح المقال القديم جزءا من المقام الجديد فيدخل في تحليل هذا المقام الجديد.» [44].

إذ يمكن لكلام متداول قيل في مناسبة ما أن يؤثر في مقام جديد، منها الجمل التي غرضها الدعاء، فهي تجري على الألسن في مواقف يريد فيها المتكلم الخير أو إبعاد الشر عن المخاطب والتعزية أو إلى ما باعثه ارتياح أو اكتراث.

ونجد من أمثلة العبارات الشهيرة والمحفوظة المتداولة عبارة "صلوا على النبي المختار"، في: «اسمعوا يا "حضّار"؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار...؛ **اسمعوا وعوا**، **وصلُّوا على النبي المختار (ص)**...» [45] التي تذكر عند بدء الكلام أو عند سرد حكاية والدعوة للسماع، كما هو متمثل في الرواية أو الرجاء. أو التي تقال أيضا في مقامات أخرى، كأن تقال لمن [46]:

- يأخذه الغضب منه مآخذه، فيكون المعنى المراد: اهدأ.
- يريدون استوقافه عن الكلام، فيكون المعنى المراد: كف عن الكلام.
- في مخاطبة من يتسرع في القول أو الفعل، فيكون المعنى: تمهل.
- لمن يستكثر الأشياء أو الخير أو المال أو النعمة عند الناس، فيكون المعنى: لا تحسد على الناس.
- لمن يقع في أعراض الناس أو ينال منهم، فيكون المعنى: لا تقع في أعراض الناس.
- لمن يخاطب الناس بشيء من الجفوة، فيكون المعنى: تلطف.

- لمن يستضعف نفسه أو يتردد عن أداء فعل ما، فيكون المعنى: لا تخف أو لا تتردد.

وأيضا نجد قبلها، العبارة الشهيرة المتداولة منذ الجاهلية «**اسمعوا وعوا**» التي وردت في خطبة قس بن ساعدة المسجوعة في سوق عكاظ يجمع الناس بأعلى صوته لينذرهم ويوقظهم «أيها الناس اجتمعوا واسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكلّ ما هو آت آت». والتي استعملها أيضا الحجاج بن يوسف الثقفي في قولـــه: «أيها الناس اسمعوا وعوا إني أرى فيكم رؤوسا قد أينعت وحان وقت قطافها» عند ولايته على العراق.

فكما نلاحظ، فبالإمكان أن نوافق بين كلام متداول بين الناس وضع لمقام معين وبين مقام آخر وجد المتكلم نفسه يستخدم نفس العبارة في مواقف مختلفة تحمل فيها معنى مغايرا عن المعنى الأصلي الذي وضعت له، وكل معنى يتوقف على ما يريد المتكلم أن يبلغه للمخاطب، أو أن يحقق به التواصل، ليتناسب المقال والمقام. فهي مبنية على دلالة خاصة يمنحها المقام للعبارة، ولا تدل ألفاظها ولا تراكيبها على ذلك فمضمونها مختلف عن ظاهرها. ليحدث هناك اتساع في الدلالة التي تحملها، لتشمل عدة معان أخرى. وهذا ما يدخل في إطار دراسة التطور الدلالي، وبالتحديد في قضية التضييق والتوسيع الدلالي، والذي يتأتى حسب إبراهيم أنيس من عاملي [47]:

- **الاستعمال:** فالتطور الدلالي، هو نتيجة الاستعمال. فهناك دلالة قديمة، ثم استحدثت لها دلالة جديدة.

- **الحاجة:** إلى التطور الدلالي. بإحياء الدلالة القديمة، مما تدعو الحاجة إليه.

وهذا ما نلاحظه في بعض الجمل التي استخدمت في غير المعنى الذي وضعت له أصلا قصدا، وهذا نتيجة السياق الذي استعملت فيه. إذ ليس لها نفس المدلولات المرجعية التي كانت لها في الواقع قبل الدخول في النص، بل نراه يمتلك معاني أخرى يحددها السياق الداخلي المؤلف من الوحدات الدلالية المغايرة[48]. لنستدعي بذلك:

- الأصل اللغوي.
- السياق المغاير الذي ترد فيه.

فمثلا، إذا بحثنا في المعاني الحرفية وأصل الوضع اللغوي في يا غوغاء ، سنجد بأن: (يا) حرف نداء و(غوغاء) هو الجراد حين يخف للطيران، وهو الصوت والجلبة[49] ثم

استعير للسفلة من الناس والمتسرعين إلى الشر، وهنا الراوي ينادي قبيلة بني خضران. ولكنها أيضا صالحة لأن تدخل في مقامات أخرى، و في معاني أخرى يحددها المكان و وضع استعمالها بين المتكلم والمخاطب. فالمعنى الأول مدلول له بصيغة العبارة مباشرة، في حين أن المعنى الثاني يتولد عن الأول وفقا لمقتضيات المقام و الحاجة، ويكتسب في الاستعمال. يتضافر فيه المعنى الوظيفي والمعجمي إضافة إلى المقام في غاياته، كالتعبير أو الإفصاح عن الرضى وعدمه بالدعاء والتمني والترجي وغيرها.

« يقول لكم شيخكم الأغر الأبر... **يا همجُ يا رعاع...ويا غوغاءُ...** أمر النساء نُرْجئه إلى حين من الدهر...» [50] والهمج لغة جمع همجة: وهي ذباب صغير كالبعوض يسقط على وجوه الغنم والحمر وأعينها، ويقال لرذال الناس: همج هامج وهم الرعاع من الناس، الهمل الذي لا نظام له[51]. والهمج أيضا هو الجوع: وبه سمي البعوض لأنه إذا جاع عاش وإذا شبع مات، قال الراجز:

قد هلكت جارتنا من الهمـــج،
وإن تجع تأكل عتودا أو بَذَج [52].

ولقد استخدمها الكاتب ليكنيَّ بها على أهل الروابي، ويشبههم بها ليخبرنا عن حالهم ويصفهم في بدائل دلالية تختصرهم، رغبة منه في تقريب صورتهم في الفكر أكثر. فالكلام على ضربين، ضرب يمكن أن نصل إليه ونفهمه بمعنى اللفظ وظاهره وحده دون واسطة. وضرب يكون فيه للمعنى الأول دلالة ثانية نصل بها إلى معنى آخر بالتأويل، وهو الغرض والقصد. يقول: «... إنك لا تفيد غرضك الذي تعني به مجرد اللفظ. ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا، هو غرضك.» [53]. أي هناك المعنى ومعنى المعنى يحدده المقام الذي أحاط بالصياغة والاستعمال، فيكون وصفا أو تمثيلا لفكرة منسوبة إلى الوضع يترتب عنها معان أخرى في النظم يريدها الكاتب لسبب وغاية.

وهذه الغاية هي التي تحدد معنى العبارات في المقام الذي استعملت فيه، ولعلّ العرب حين تحدثوا عن"المقام ومقتضى الحال"، كانوا يقصدون به ما أطلق عليه تمام حسان "غاية الأداء" [54] ليكون جزءا من المقام. فغاية الأداء لديه، تمثلها تراكيب معيارية

"لكل مقام مقال"، قد تنتقل أو تتحول من غايات محددة إلى غايات أخرى، حسب مطالب الاستعمال ومناسبة المقام. ومن خلال ماسبق نستنتج نقطتين مهمتين هما:

1- الجمل والنصوص لا تؤدي فقط الوظيفة التخاطبية والمرجعية، بل تؤدي وظيفة تداولية تتفاوت بحسب المقاصد والأهداف التي من أجلها يستعملها المتكلم في خطابه، وبربطها بعناصر السياق التي تسهم في تحديد الدلالة والقصد في المقامات المختلفة.

ونلاحظ أن الكاتب يستعمل نصوصا مكتوبة قد قيلت من قبل وأعدت ووضعت لمقامات مختلفة، ولها معان موجودة سلفا ومشحونة بدلالات مسبقا. ومن أجل نجاح عملية التواصل، فإنه لا بد من قسط مشترك من التقاليد اللغوية والأدبية بين المتخاطبين(55)، يختار منها ما يمكن دمجه في بنية الخطاب والدلالة التي تتوزع على مساحته، وما هو موافق للمقاصد والأهداف المراد إبلاغها. فبالانتقال من النص إلى الميتانص فالتناص، فإننا ننتقل من استعمال لآخر ومن زمن لآخر ومن دلالة لأخرى. فالتناص يمثل المظهر الذي تتفاعل به النصوص المختلفة وأساليب متنوعة في النص الواحد. كما أنه يحمل معلومات مضمرة في معلومات أخرى، تكون مستنتجة من استعمال بعض أفعال الكلام (صلوا على النبي المختار) للتعبير عن مقاصد. إذ تستعمل من أجل تنفيذ فعل إنجازي معين. تتحقق في أنواع نصية، يتحقق بها التواصل مع الآخر.

ليتأتى تحول المعنى المرتبط بالمقام الذي يجري فيه، والذي يسود ساعة الأداء، مما يساعد على توسيع المعنى. كما قد تأتي لأغراض أخرى يفرضها النص، فكل زيادة في المبنى هي زيادة في المعنى. وعملية الفهم ملقاة على القارئ أو المتلقي، فزيادة عن المعنى الحرفي هناك تأويلات تعطى لها في سياق استعمالاتها، تكون مرتبطة بالسياق وعملية التواصل لتحمل النصوص وظيفةً بالانتقال من:

- محور السياق: الدلالة الخاصة بها في السياق الذي ترد فيه.
- محور الوظيفة: الدلالة الخاصة بها كميتانص أو كتناص.

2- التناص والميتانص هي معلومات متضمنة ومضمرة ضرورية لتأويل ما يعقب من جمل، وهي جزء مما يقتضيه الخطاب. فهي تعبر بوجه صريح عن جمل سبق ذكرها واستعمالها، وقد تحمل معلومات أخرى ضمنية يتطلبها السياق التواصلي. فالتعليق

والوصف والشرح والتفسير والدعاء وقفات ضرورية، تستدعي الذاكرة وتمكن من الاقتراب أكثر بالقارئ، للنظر في الدلالات وربط النص السابق باللاحق والعكس. وهذا بصياغة تعبيرات لغوية مختلفة باتجاه متلق ينجز عليه فعله. وفهم النص يتضمن مكونات خاصة بتداوليته، أي في الشروط التي تستخدم فيها التعبيرات وفق مواضعات ومقاصد.

الهوامش:

1- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 1، توبقال للنشر، الدار البيضاء 1987، ص58.
2- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 2001، ص33.
3- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص255.
4 -Gérard Genette : Palimpsestes, La littérature au second degré, Ed. Du Seuil, Paris, 1982, p 07.
5- محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، ص13.
6- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضري، بيروت، ص30.
7 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص99.
8- نفسه، ص 120.
9- أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ط1، دار الهلال العربية، الرباط، ص 142.
10- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص03.
11- نفسه، ص 87.
12- م.ن، ص95.
13- الرواية، ص67-68.
14- نفسه، ص142-143.
15- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص120.
16 - نفسه، ص111.
17 - الرواية، ص114- 115.
18 - نفسه، ص113.
19- م.ن، ص117.
20- م.ن، ص 151- 152.
21- م.ن، ص152.
22- م.ن، ص180-181.
23- م.ن، ص 22.
24- م.ن، ص25.
25- م.ن، ص86.
26- م.ن، ص62- 63.
27- م.ن، ص65.
28- م.ن، ص67.
29- م.ن، ص 142.
30- م.ن، ص64 -65.

31- م.ن، ص144.

32- م.ن، ص04.

33 - G. Genette : Palimpsestes, la littérature au second degré, Ed. Du Seuil, Paris, 1982, p16.

34- محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985،ص55 .

35- عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص301

36 - G. Genette : Palimpsestes, p13

37 - Ibid. p16

38 - الرواية، ص128-130.

39- سورة طه: الآية 18.

40- القصص، 23-28.

41- الأعراف، 117 - 122.

42- خليل أحمد عمايرة: المسافة بين التنظير النحوي و التطبيق اللغوي، ط1، دار وائل للنشر و التوزيع، عمان 2004،
ص 355.

43- فرنسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، ص51.

44- تمام حسان: اللغة العربيّة معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1979، ص 340.

45- الرواية، ص03.

46- سمير شريف أستيتيه: اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن2005، ص289.

47- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الأنجلومصرية، 1976، ص 138.

48- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، د. ط، المركز الثقافي العربي ص 116.

49- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994، ص 444.

50- الرواية، ص 25.

51- لسان العرب، ص392.

52- نفسه، ص392.

53- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ص203.

54- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص370.

55- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص135.

استراتيجيات التخاطب ومقاصد الخطاب في "كليلة ودمنة" لابن المقفع

د.عمر بلخير

مقدمة

يمكننا أن نصرح في بداية هذا البحث أن نص كليلة ودمنة يحتوي على نمطين تواصليين متطابقين يلتقيان في رغبة **ابن المقفع** في تبني فلسفة الفيلسوف **بيدبا** ومقتضيات خطابه، نظرا لما وجد فيه من حكمة هو بحاجة إليها لتقويض الوضع السائد في زمانه والناتج عن فساد في الحكم، "لقد كان **ابن المقفع** صاحب عقل وأدب، تم نضجه الفكري في زمن الخليفة أبي جعفر المنصور، وكان **ابن المقفع** من بين الأدباء الذين اشتغلوا عنده بالكتابة والترجمة والتأليف، وكان يدرك من حقيقة جبروت المنصور ما لا يدركه غيره وقد صعبت عليه مواجهة المنصور بالحقيقة ونقده نقدا صريحا لا تلميحا. فاختار معه موقف "بيدبا الفيلسوف مع دبشليم الملك" فألف له كتابا سماه كليلة ودمنة على ألسن البهائم والسباع والوحش والطير، ظاهره لهو للعامة وباطنه سياسة للخاصة وهو موجه إلى الملوك والوزراء يرمي إلى تأديبهم حتى لا ينحرفوا عن الحق والعدل والاستقامة... لأن حياة الملوك في البلاط مليئة بالمكايد والسعايات وهم مغرمون في تقريب الناس إليهم وقلة تبصرهم في الإصغاء لوشاية المحتالين وما ينتج عن ذلك من ظلم وجرائم" [1]

هذا الاقتباس الذي وضعه الباحث عمر عروة، في إحدى مقدمات كتاب كليلة ودمنة، يعكس لنا فيها من جهة النمطين التواصليين اللذين تحدثنا عنهما سابقا، ومن جهة أخرى، يعطينا فكرة عن النقطتين اللتين سنبني عليهما هيكل هذا البحث وهما: المقاصد الذي دفعت **بيدبا** إلى وضع هذا الكتاب، و**ابن المقفع** إلى ترجمته، واستراتيجيات **بيدبا** في الوصول إلى اقناع الملك **دبشليم** بحكمته، وتبني **ابن المقفع** لهذه الاستراتيجيات، ضمنا وتصريحا، سعيا منه إلى اقناع الخليفة وحاشيته من وزراء ومقربين، بصحة و حكمة **بيدبا** أحقيتها، وبصفة ضمنية حكمته هو باعتباره متبنيها كلية.

ونص كليلة ودمنة، يعتبر في نظرنا خطابا مزدوجا إذ تتداخل فيه أقوال **بيدبا** الفيلسوف بأقوال **ابن المقفع**، وتتشابك فيه مقاصد **ابن المقفع** بمقاصد الفيلسوف، وتتشابه في الغاية التي يسعيان فيها إلى تغيير نمط السياسة والحكم. وهذا التشابه في المقاصد

يعكس تشابها آخر في الاستراتيجيات، حيث "يرتكز دور المقاصد، بوجه عام، على بلورة المعنى كما هو عند المرسل إذ يستلزم منه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتخاب الاستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى"[2] فبمجرد أن ترجم ابن المقفع هذا الكتاب بالذات، يكون قد تبنى الاستراتيجية الخطابية للفيلسوف، مع العلم أنه رغم اتفاقهما في المقاصد، وهو تغيير حال السياسة والساسة، إلا أنهما يختلفان في المبررات، فمبرر وضع الكتاب عند بيدبا هو طلب الملك **دبشليم** منه أن يضع كتابا "ينسب إليه وتذكر فيه أيامه كما ذكر آباؤه وأجداده من قبله"[3]. أما مبرر ابن المقفع فيكمن في "معاناة أبناء عصره من ناحيته، وما شهده من صعاليك زمانه وملوك من ناحية أخرى"،[4] وعليه يصعب علينا أن نتكهن بنفس النتائج إذا تبنى الاثنان الإستراتيجية نفسها، فقد حظي الفيلسوف **بيدبا** بالشرف والكرم نتيجة إستراتيجيته الخطابية العامة، وقتل **ابن المقفع** ومُثِّل به نتيجة الإستراتيجية العامة اتجاه مخاطبيه، وذلك يعكس الدور الخطير للسياق العام الذي ينجز فيه الخطاب: " ورغم احتياط ابن المقفع الكبير في تعبيره عن حاجة المجتمع بالنقد الاجتماعي والسياسي بلسان الحيوان، فإنه لم ينج من العقاب"[5].

مقاصد بيدبا الفيلسوف في تأليفه لـــ "كليلة ودمنة"

مهما تعددت الدراسات التي أنجزها الباحثون حول كتاب كليلة ودمنة، فإن المقاصد والدواعي التي ألف لأجلها الكتاب "تتجلى بوضوح في خطاب **بيدبا**، ونكاد لا نجد أثرا لمقاصد **ابن المقفع** في النص ذاته، ويجمع النقاد والمؤرخون على أن مقاصد **ابن المقفع** يستحيل التصريح بها نظرا لمرتبته ووضعه الذي لا يحسد عليه في عصر الخليفة أبي جعفر المنصور، وإن اختلاف ظروف بيئة الفيلسوف هي التي جعلته يصرح عن مقاصده وينجز استراتيجيته تلك، فيعلن **بيدبا** عن مقصده ويبني إستراتيجيته انطلاقا من ذلك، ويتبنى ابن المقفع إستراتيجية الفيلسوف دون أن يعلن صراحة عن مقاصده، وقد وجدنا ما يدعم قولنا هذا عند عبد الهادي بن ظافر الشهري حين يقول: "... وفريق آخر يرى أن العبرة هي بالقصد الظاهر من صيغة العقد، أي ما يتلفظ به المرسل، حتى لو لم تتفق مع قصده الباطن، لأنه يصعب التأكد من المقاصد عند مخالفتها لمقتضى الألفاظ..."[6]. فقد كان **ابن المقفع** بتبنيه لحكمة الهنود القديمة في الحياة، يدرك طبيعة العصر الذي عاش فيه،

وهو عصر يحتاج إلى ثورة في العمق من أجل أن يتغير، مع إدراكه أيضا أنه قد يصاب بما أصاب **بيدبا** أو بأشد منه حينما هرع إلى **دبشليم** ليسدي له النصيحة. فقد قصد **بيدبا** النصح للملك صراحة، ولم يصرح **ابن المقفع** بهذا الفعل نفسه عند ترجمته لخطاب **بيدبا**. وعليه، فإن دراسة خطاب الفيلسوف **بيدبا**، قد يساعدنا في استكشاف مقاصد ابن المقفع لفهم الغاية التي من أجلها تبنى نفس الاستراتيجيات الخطابية.

فقد صرح **بيدبا** لتلاميذه بمقصده في التصدي لطغيان الملك **دبشليم** بقوله: "إعلموا أني أطلت الفكرة في **دبشليم** وما هو عليه من الخروج عن العدل ولزوم الشر ورداءة السيرة وسوء العشرة مع الرعية..." **(ص08)**، وقد بنى الفيلسوف فكرته هذه على سنن الكون في الشعوب والمجتمعات التي تقضي بأن فساد الحكام سيطال جميع فئات المجتمع بدون أي استثناء بما فيهم العلماء إذا سكت هؤلاء عن هذا الفساد. وقد أثبت لنا الكتاب من بدايته إلى نهايته أن العلم والمعرفة هما مصدرا الفضيلة والسؤدد، وجاء ذلك واضحا على لسان الشخصيات البشرية والحيوانية في الكتاب، فالضمير "نحن"، في عبارة "إلا لنردهم (الضمير "هم يعود على الملوك المتجبرين) إلى فعل الخير ولزوم العدل ومتى أغفلنا ذلك لزمنا من وقوع المكروه بنا وبلوغ المحذورات إلينا..." **(ص08)** يعود على الفيلسوف وتلاميذه (بالمعنى القريب)، ويشمل (بالمعنى البعيد) كل الأشخاص الذين هم في مرتبة علم الفيلسوف في كل زمان ومكان. هذا الموقف يتبناه **ابن المقفع** بقوله: "ولم تزل العلماء من أهل كل ملة يلتمسون أن يعقل عنهم ويحتالون في ذلك بصنوف الحيل ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل..."أما ما جاء على لسان الحيوان، فقد كثرت فيه عبارة: "فقد قالت العلماء.." "فالعلماء قالوا..." "إن العلماء قد كتبوا..." ويقول رشيد بن مالك: إن بيدبا يثمن، على مستوى المعارف، القوة العقلية المجسدة في الحيلة والتي تفهم في هذا المساق على أنها الحذق وجودة النظر والقدرة على دقة التصرف في الأمور"[7].

نجد **بيدبا** إذن يصرح بمقاصده لتلاميذه، وينكرها عليه هؤلاء لما عرفوه من بطش الملك وجبروته، ولخوفهم من فقدان معلمهم: "أيها الفيلسوف الفاضل والحكيم العادل أنت المقدم فينا والفاضل علينا، وما عسى أن يكون مبلغ رأينا عند رأيك وفهمنا عند فهمك، غير أننا نعلم أن السباحة في الماء مع التمساح تغرير والذنب فيه لمن يدخل عليه في

موضعه. والذي يستخرج السم من ناب الحية فيبتلعه ليجربه على نفسه، فليس الذنب للحية ومن دخل على الأسد في غابته لم يأمن وثبته، وهذا الملك لم تفزعه النوائب ولم تؤدبه التجارب، ولسنا نأمن عليك من صورته ومبادرته بسوء إذا لقيته بغير ما يجب" **(ص11)**.

فقد علمتهم التجربة أن الملوك الجبابرة سيستنكرون بشدة مقاصد الأشخاص وأفعالهم حينما تنحو في سبيل غير السبيل الذي انتهجوه، ومعرفتهم لمعلمهم جعلهم يستنتجون أنه سيصرح بما يختلج في قلبه من مقاصد للملك الجبار الذي سيقوم بعقابه. وما تعنت **بيدبا** في مشروعه إلا لمعرفته بالسنن الكونية للإنسان، وقلة تجربة تلاميذه لمعرفة هذه السنن، فهو يدرك ما للفلاسفة والحكماء من احترام في قلوب الملوك مهما بلغوا في جبروتهم من شدة، وهو ما يعكسه قول **دبشليم** حينما دخل **بيدبا** إلى بلاطه، إذا كان للملوك فضل في مملكتها فإن للحكماء فضلا في حكمتها أعظم، لأن الحكماء أغنياء عن الملوك بالعلم وليس الملوك بأغنياء عن الحكماء بالملك..." **(ص12)** إلا أن الملك لم يكن صادقا فيما قاله للفيلسوف، ويعود السبب في ذلك إلى أنه لم يدرك تماما مقاصد بيدبا رغم معرفته من قبل، وذلك حينما أعلن عند حضوره إلى القصر، أن **بيدبا** كان يبغي نصح الملك، لذلك ألفناه يقول حينما أعلن عن حضوره ومعه للملك نصيحة: "وسكت وفكر **دبشليم** في سكوته وقال: إن هذا لم يقصدنا إلا لأمرين، إما أن يلتمس منا شيئا يصلح به حاله، أو لأمر لحقه فلم يكن له به طاقة..." **(ص12)**.

ونحن بإعلاننا ذلك، نشاطر الأستاذ رشيد بن مالك فيما ذهب إليه حينما يقول إن النصيحة (التي تشكل على حد تعبيره النص الإطار لحكايات كليلة ودمنة) تغذي دلاليا الحكايات التي رويت على لسان الحيوان، والنصيحة ستجعل بيدبا يسخر مجموعة من القيم لصناعة عالم دلالي تشيد عليه الحكايات.

ويقول عبد الهادي بن ظافر الشهري: "وما الاستراتيجية التي يستعملها المرسل في الخطاب إلى وسيلة تتجسد باللغة لتحقيق المقاصد"[8]

وعند انتهاء بيدبا من كلامه للملك، مسديا له النصيحة، قال، مصرحا عما دفعه إلى حضوره إلى قصره، وهو بذلك يقوم بتصحيح الملك فيما يتعلق بما اعتقده في قضية حضور **بيدبا**: "فلم أتكلم بهذا ابتغاء غرض تجازيني به ولا التماس معروف تسوقه إليا،

ولكن أتيتك ناصحا مشفقا عليك" **(ص17)**. وتصريح **بيدبا** هذا فيما يتعلق بمقاصده الخطابية هو الذي جعل رد فعل **دبشليم** فظا وغليظا، مما جعله يأمر بقتله وصلبه...

يبدو أن الملك لم يفهم ما صرح به بيدبا حينما جاء إليه لإسداء النصيحة، وقد حمله على ذلك قوته وجبروته من جهة، وطبيعة المستبدين الذين لا يقبلون النقد والمشاركة في السلطة، من جهة أخرى. ويبدو أنه حينما تذكر ما للعلم والعلماء من قوة على أمور الدنيا وقضاياها، وقد تجلى ذلك فيما قاله لنفسه حينما فكر فيما فعله في الفيلسوف الذي جاء قاصدا اصلاحه ورشده: "لقد أسأت فيما صنعت بهذا الفيلسوف وضيعت واجب حقه، وحملني على ذلك سرعة الغضب وقد قالت العلماء أربعة لا ينبغي أن تكون في الملوك الغضب... والبخل...والكذب... والعنف في المحاورة..." **(ص18)**.

وبعدها أمر الملك بإحضار **بيدبا** فعفا عنه ورفع من مقامه وعاد التلاميذ فرحين إلى معلمهم، فوجدنا هذا الأخير يعيب عليهم تشكيكهم فيما قصده حينما شاورهم حتى يذهب إلى الملك، "لست أشك في أنه وقع في نفوسكم وقت دخولي على الملك أن قلتم إن بيدبا قد ضاعت حكمته وبطلت فكرته إذ عزم على الدخول على هذا الجبار الطاغي، فقد علمتم نتيجة رأيي وصحة فكري وإني لم آته لأني (...) أسمع من الحكماء من قبلي تقول إن الملوك لها سكرة كسكرة الشراب، فالملوك لا تفيق من السكرة إلا بمواعظ العلماء وآداب الحكماء..." **(ص20)**.

إلى أن يصل إلى قول نعتبره أشد درجات العتاب: "...فحملتها على التغرير وكان على ذلك ما أنتم معاينوه، فإنه يقال (وهو خطاب موجه مباشرة إلى التلاميذ) في بعض الأمثال إنه لم يبلغ أحد مرتبة إلا بإحدى ثلاث: إما بمشقة تناله في نفسه وإما بوضعية في ماله أو وكس في دينه، ومن لم يركب الأهوال لم ينل الرغائب" **(ص21.)**

إن عملية التشكيك هذه، مردها إلى عدم بلوغ التلاميذ الدرجة التي تسمح للغير باعتبارهم علماء، نظرا لعدم توفرهم على الخصال التي ذكرها لهم بيدبا، والتي حملته على مواجهة الملك الجبار.

عموما يمكن القول إن ابن المقفع يشاطر بيدبا في كل ما ذهب إليه، على اعتبار أن الظروف السياسية والاجتماعية **لابن المقفع وبيدبا** متشابهة، وعليه كان يشاطره في

مقاصده، لأن الاستراتيجية التي تبناها لمواجهة الخليفة ومقربيه، هي نفسها التي واجه بها **بيدبا** الملك **دبشليم**. وقد تأكدنا من أن **ابن المقفع** قد قام بتكييف ترجمته لكليلة ودمنة لتتناسب مع عقلية العربي في زمانه، وإلا لما أصابه ما أصابه جراء مواقفه السياسية وخطاباته النقدية للسياسة والساسة، ودليلنا على ذلك ما جاء على لسان **ابن المقفع** حينما صرح: "وكذلك يجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر فيه من غير ضجر ويلتمس جواهر معانيه ولا يظن أن نتيجته الاخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع وثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود" **(ص55)**.

الاستراتيجيات التخاطبية

أشرنا في الصفحات السابقة، إلى الارتباط الوثيق لمقاصد المتكلمين بالاستراتيجيات التي يتبناها المتخاطبون من أجل تحقيق مقاصدهم. فالاستراتيجيات هي وسيلة تحقيق المقاصد، وقد أدركت اللسانيات الحديثة–وبخاصة التداولية– أنه يستحيل فهم دلالات الخطاب الصريحة منها والضمنية، ما لم نفهم المقاصد التي وُجدت وراء انتاجه. وقد توصل علماء الأصول والفقه وعلماء البلاغة العرب القدامى إلى ربط الخطاب بمقاصد المتكلمين وقد رأينا في عمل سابق كيف ينتقل المعنى الصريح إلى معنى آخر غير مصرح به[9]، وقوفا على السياق ومقصد المتكلم، وحصر ما نغونو وشارودو مفهوم الاستراتيجية الخطابية في فضائين: فضاء من العقاب يحتوي على معطيات دنيا لابد أن تتوفر ليكون الفعل اللغوي متحققا، ثم هناك فضاء الاستراتيجيات الذي يحيل على الخيارات الممكنة للمتخاطبين أثناء مشهدة الأفعال اللغوية[10]. ولا تتحقق العملية التخاطبية إذا لم يتوفر هناك عامل العقد الذي يضمن الاستقرار والقابلية على توقع السلوكات بصفة تمكن الذات المتكلمة من اللعب بمعطيات العقد أو داخل هذه المعطيات، وإن تحديد الاستراتيجيات اللغوية يتمحور حول عدد من الرهانات، منها رهان إضفاء الشرعية الذي يحدد وضعية سلطة المتكلم، ورهان الصدق الذي سعى إلى تحديد وضعية صدق المتكلم، ورهان الإثارة الذي تكمن الغاية منه في حمل الآخر على المشاركة في العملية التبليغية، انطلاقا مما يدور في خلد المتكلم.

لقد انطلق **بَيدَبَا** في فعل النصح للملك من حقائق متعارف عليها متوقفة على مجموعة من العقود التي تربط الملوك بالفلاسفة والعلماء، فقد كان مدركا، ضمنيا، قيمة العلم والعلماء عند الملك، رغم استبداده وتجبره، ويعرف أيضا أن النفس الإنسانية رغم زوغانها وانحرافها على الحكمة والرشاد، إلا أنها ما تلبث أن تعيد صاحبها إلى الحق والسبيل القويم، هذه الحقيقة كان ابن المقفع يدركها، نظرا لعلمه الغزير واطلاعه الواسع على مختلف المعارف والتجارب الإنسانية السابقة كونه فارسي الأصل واللغة والثقافة والمنشأ، ونحن ندرك بحق ما للحضارة الفارسية القديمة من عظمة، وهذا قد يفسر سبب لجوء **ابن المقفع** إلى ترجمة هذا الكتاب التي نعتبرها تبنيا لاستراتيجية **بيدبا** في الاقناع والتأثير على أفكار الآخرين ومعتقداتهم، فقد جاءت قيمة تقديس العلم والعلماء من بين أهم القيم التي تبناها الفيلسوف **بيدبا** كأرضية للحجاج مع الملك، بل هي القيمة المحورية للكتاب، لذلك ما تلبث شخصيات الكتاب الحيوانية والإنسانية، أن تعود إلى هذه القيمة كلما لزم الأمر ذلك؛ إن دمنة في مرافعته للدفاع على نفسه حينما ألصقت به تهمة تحريض الأسد على قتل الثور، حاول أن يستشهد بأقوال العلماء وحكمهم وتجاربهم، وقد تناثرت عبارات من قبيل قالت العلماء...فالعلماء قالوا...والعلماء كتبوا...كقيمة مطلقة على جل قصص الكتاب. فقد اعتمد بيدبا على العديد من الظواهر الخطابية والحجاجية، تدخل فيما يتجلى عند بيرلمان في الآراء الشائعة والقيم المشتركة والقيم وهذه التقنيات التي لم يبخل **بيدبا** و**ابن المقفع**، في توظيفها ضمن الاستراتيجيات الخطابية، قد أتت ثمارها لدى **بيدبا**، حيث نجح في إقناع الملك بتغيير نهجه في سياسة رعيته. فقد عرفنا[11] الرأي الشائع باعتباره مجموع الأفكار التي شاعت في مجتمع معين وتقادمت في الزمن، وصار الرجوع إليها ضرورة حجاجية، مثل الأمثال والحكم وعبقرية الشعوب، فمن بين الآراء الشائعة التي جاءت على لسان بيدبا "فإن الحكماء لا يشيرون إلا بالخير، والجهال يشيرون بضده"، أو ما قاله بيدبا لتلاميذه، وقد أوردناه سابقا، في أن "من لم يركب الأهوال لم ينل الرغائب".

أما مقدمة **بيدبا** في محاولة إقناع **دبشليم** بالعدول عن جبروته، فقد ضمنها مجموعة من القيم التي يتعين على أي شخص في مرتبة الملك أن يتصف بها ليكون حكمه راشدا

وعادلا ومستمرا في الوجود، فمن هذه القيم ما جاء في قوله: "إني وجدت الأمور التي اختص بها الإنسان من دون سائر الحيوان أربعة أشياء وهي جَماع ما في العالم وهي الحكمة والعفة والعقل والعدل، والعلم والأدب والروية داخلة في باب الحكمة، والحلم والصبر والوقار داخلة في باب العقل، والحياء والكرم داخلة في باب العفة، والصدق والإحسان والمراقبة وحسن الخلق داخلة في باب العدل، وهذه هي المحاسن، وأضدادها هي المساوئ" **(ص14)**.

وتمثل القيم سندا أساسا لتطوير أي حجاج والسير به نحو نتائج مقبولة، إن التذكير بها في ذاته يعتبر حجة[12]؛ وهو الأمر الذي يجعلنا نفهم إستراتيجية مقدمات **بيدبا**، فهو يذكر الملك بهذه القيم بغرض إفهامه بأنها قيم مفقودة فيه بسبب تجبره على الناس وظلمه لهم، وهي قيم موجودة ليتصف بها كل الناس (العالم والملك)، وهناك قيم خاصة بالملوك، أوردها بيدبا على ألسنة العلماء (لم يذكرهم في هذا السياق) تارة، وعلى ألسنة الملوك (وقد تم ذكر هؤلاء) تارة أخرى، فالقيم التي جاءت على ألسنة العلماء، وردت كما يلي : "وحكي أن أربعة من العلماء ضمهم مجلس ملك فقال لهم: ليتكلم كل منكم بكلام يكون أصلا للأدب، فقال أحدهم: أفضل خلة العلماء السكوت، وقال الثاني: إن من أنفع الأشياء للإنسان أن يعرف قدر منزلته من عقله، وقال الثالث أنفع الأشياء للإنسان أن لا يتكلم بما لا يعنيه، وقال الرابع أروح الأمور للإنسان التسليم للمقادير" **(ص15)**. والدليل على أن هذه القيم خاصة بالملوك حتى وإن ظهرت على أنها للعلماء ولغيرهم من الناس، ما تبع هذا الكلام من استشهاد بأقوال ملوك أكبر البلدان وأعظمها في ذلك الزمان، وهي ملوك الصين والهند وفارس. وقد تقوّت حجج **بيدبا** حينما ذكره أن آباءه وأجداده قد دام لهم الحكم، لأنه لو لم يكن الوضع كذلك لما وصل إليه، "وأسسوا الملك وشيدوه وبنوا القلاع والحصون ومهدوا البلاد وقادوا الجيوش واستجاشوا العدة وطالت لهم المدة واستكثروا في السلاح والكرام وعاشوا الدهور في الغبطة والسرور..."**(ص16)**. وهذا يعني، إذا وقفنا على مقدمات **بيدبا**، أن هذا الملك لن يطول حكمه وسيتهدم كل ما بناه آباؤه وأجداده بشق الأنفس، إذ لم يتحل بهذه القيم التي ذكرها له، وهي استراتيجية اقناعية ذكية، أتت ثمارها. ولم يسلم خطاب بيدبا من استخدام استراتيجية تعدد الأصوات فهو كان يعرف مسبقا أن

الملك يرفض النقد والإرشاد في أمور السياسة، ولا يتقبل الرأي الآخر، وخاصة إذا جاء من شخص فريد وحيد مثل شخص **بيدبا**، وهو الأمر الذي دعاه إلى الاستعانة بأصوات شخصيات معروفة (مذكورة) وغير معروفة، ختمت بعمق على الحكمة الإنسانية وتجربتها. فقد استشهد، بصفة مباشرة تارة، وغير مباشرة تارة أخرى، بأقوال العلماء والحكماء الذين يدرك الملك قيمتهم وقيمة علمهم وحكمتهم، واستشهد تارة أخرى بأشهر حكام زمانه من حكام الهند والصين وفارس، كما استشهد أيضا بما فعله وقام به أباؤه وأجداده بصفاتهم وقيمهم، ففي هذا السياق يعتبر فيليب بروتون الكفاءة (كفاءة آبائه وأجداده على بناء دولة عادلة ودائمة) والشهادة والتجربة (شهادة العلماء وحكام الهند والصين وفارس وتجربتهم) أنواع من حجج تضفي على الخبر بعد الثقة.

فالفعل الكلامي الرئيس (الذي تعتبره في هذا الكتاب فعلا جامعا) الذي هو إسداء النصيحة، لم يكتب له النجاح لو لم ينبه على اساس استراتيجية محكمة تخللها تقديم الحجج التي لا يمكن دحضها، وهي مصوغة في مجموعة من المقدمات، مكنت الملك من فهم الدلالات الضمنية لأقوال الفيلسوف، دون أن يصرح بها، لأنه يدرك أن التصريح ضمن هذه المواقف نهايته الهلاك؛ فهو لم يقل له إنك حاكم مستبد ومتجبر وصفاتك لا ترقى إلى مستوى صفات الملوك الأقوياء والعدول، وأن حكمك لن يدوم طويلا لأنك لم تلتزم بسنن وأخلاق الملوك والأمراء العدول؛ فالملك فهم عنه ذلك بجدارة، الأمر الذي أغضبه مما حمله على الأمر بقتله وصلبه. ولكون الأسلوب الذي جاءت عليه نصيحة **بيدبا** قد أعطى ثماره في مرحلة لاحقة، فقد فكر مليا فيما فعل، وأمر بإطلاق سراحه وأكرمه ورفع من قيمته ودرجته، بل وذهب إلى أبعد من ذلك حينما أمره بوضع كتاب "مشروع ينسب إليه وتذكر فيه أيامه كما ذكر آباؤه وأجداده من قبله" **(ص21)**.

فقد جاء في آخر كلام **بيدبا:** "فلم أتكلم بهذا ابتغاء غرض تجازيني به ولا التماس معروف تسوقه إلي ولكن أتيتك ناصحا مشفقا عليك" **(ص18)**، وهذا يعكس صدقه فيما جاء به إليه، وهذا لا يبرر استخدام الحيلة بقدر ما يستدعي استخدام استراتيجية ملائمة يحترم فيها "الطقوس" والعقود التي تنبني عليها هذه المواقف والمحادثات فمن بين هذه "الطقوس" على حد تعبير الأستاذ رشيد بن مالك احترام **بيدبا** لمقامه كفيلسوف ولمقام

دبشليم باعتبارها ملكا. **فبيدبا** لم ينس أنه في مكان يلزمه باحترام قواعده وأعرافه وطقوسه، أي أن يكون خطابه مناسبا لمقتضى الحال، فحينما طلب منه ما حاجته عند الملك، قال: "إني رجل قصدت الملك في نصيحة" **(ص11)** وهو في نظرنا ضرب من الاحترام والتواضع، لأنه كان بإمكانه أن يقول بدل "إني رجل"، إني فيلسوف... وعندما دخل إلى مجلس الملك "وقف بين يديه وكفر وسجد له واستوى قائما وسكت" **(ص12)**. لم يكن هذا السكوت، في رأينا، نتيجة لخشيته من الملك، فلو كان الأمر كذلك لما انتقل إليه لينتقده في وجهه، بل إنه يدرك أن المقام الذي هو فيه (مجلس الملك) يلزمه على أن لا يتلفظ بكلمة قبل أن يأذن له الملك. وفعلا هذا ما حدث فلم يقل شيئا إلا بعدما أذن له الملك بقوله: "وأنا قد فسحت لك في الكلام" **(ص13)**، يقول الأستاذ بن مالك: "ومن هذه المنطلقات، يمكن أن يدرك القارئ أن الامتناع عن الكلام في مقام يقتضي الكلام هو كلام في حد ذاته و(استراتيجية حيلة) سخرها بيدبا لجس نبض الملك أولا، وحمله من دون أن يشعر على قبول الحوار ثانيا، ومن ثم جره إلى تنازلات كان مستحيلا أن يقوم بها قبل عزمه على الذهاب إليه ورفع التحدي بمواجهته"[14]. وخضع كلامه في بدايته إلى "طقس" آخر يتعلق بآداب الحديث إلى الملوك، ويتمثل في الدعوة له ببقاء الملك ودوامه نظرا لتشريفه إياه بسماعه لنصيحته: "أول ما أقول إني أسأل الله تعالى بقاء الملك على الأبد ودوام ملكه على الأمد، لأن الملك قد منحني في مقامي هذا محلا جعله شرفا لي على جميع من بعدي من العلماء وذكرا باقيا على الدهر عند الحكماء" **(ص13)**. ويقصد بيدبا بهذا الأسلوب (أو الطقس) تحضير الملك من الناحية النفسية ليتقبل ما سيجيء به من خطاب قد يفشل في إنجازه إذا دخل مباشرة في مضمونه، لأن منطق بيدبا الفيلسوف يقتضي أن دوام الملك وبقائه ليس رهينا بسماح الملك لأن يجلسه في مجلسه ويسمع منه النصيحة، فهذه العملية تحتاج إلى أمور وخصائص أخرى ذكرها بيدبا في كلامه المسهب مع الملك.

وقد فرض المقام على الفيلسوف أن لا يذكر بعض الكلمات والتعابير التي تشير صراحة إلى فساد سياسة الملك وتجبره على الناس، إنما اكتفى بوضع أفكاره تلك في شكل اقتضاءات نصفها بالتداولية نظرا للأثر الذي أحدثته في نفس الملك.

وعند شروعه في فعل النصيحة، لم يشر مباشرة إلى أخلاق الملك وأفعاله وصفاته، بل تحدث بصفة عامة عن الأخلاق والصفات التي يتوجب على الإنسان التحلي بها لتكون أعماله راشدة وخيرة وصالحة للناس، معتبرا حديثه هذا واجبا من واجبات العلماء والفلاسفة اتجاه الحكام، فهذا الأسلوب لا يمكن له إلا أن يجعل الملك يفهم حقيقة معاني الفيلسوف ودلالاته حينما حضر بين يديه، رغم مخاطبته إياه بأسلوب يتجنب فيه (وهو ما يقتضيه المقام) الاستخدام المتواتر للضمير أنت: "إني أسأل الله تعالى بقاء الملك"، "لأن الملك قد منحني..."، "قد عطف علي الملك..."، "والأمر الذي دفعني إلى الدخول على الملك..." **(ص13)**، فهو في مقام يخاطب فيه شخصا أرفع منه درجة اجتماعية، تقتضي مخاطبته استخدام اسلوب يليق بمقامه.

إن لمعرفة بيدبا آداب الحديث وأخلاق الحوار، الأثر الإيجابي على الملك ويتمثل أولا: في إعادة النظر في قراره الذي تمثل في قتل بيدبا وصلبه، ثم سجنه فقط، وبعدها إخراجه من السجن وتكريمه إياه، وثانيا، في طلبه أن يضع له كتابا يخلد اسمه على غرار آبائه وأجداده، وهذا كله بسبب حجج بيدبا التي لا تقبل الرد والدحض نتيجة ابنائها على ما هو مشترك بين العام والخاص، من جهة، وقدرته على إرسال خطابه باحترام القواعد التي تحكم الإنسان في ذلك المقام، من جهة أخرى.

ويمكن القول، انطلاقا من نظرية افعال الكلام، إن الفعل الكلامي الجامع الذي طغى على كتاب كليلة ودمنة، هو فعل النصح، وذلك نظرا لطبيعة الموضوع ولمقاصد بيدبا في وضعه وابن المقفع، لاحقا، في ترجمته، والنصح في هذا المقام غايته إصلاح وضع سياسي واجتماعي سائد؛ غير أن هذا الفعل الكلامي الجامع تتخلله افعال كلامية جزئية تقوم كلها بخدمته، معنى ذلك أن اختيار الكاتب الأفعال الكلامية الجزئية، لا يكون إلا لتدعيم الفعل الكلامي الجامع وتشكيله، وبأسلوب آخر، وكل الأفعال الكلامية الجزئية تخدم الغرض الذي من أجله صيغت في ذلك الخطاب.

ومن يقرأ كتاب كليلة ودمنة، يشده فعل كلامي آخر يصعب تصنيفه ضمن الأفعال الكلامية الجامعة، تماما أو الأفعال الكلامية الجزئية، إنه الاستعارة، فهي من حيث الصيغة لا يمكن لنا أن نأتي بها في عبارة أو جملة كأن نقول زيد أسد ولكن من حيث كثرتها

ودلالتها في نص كليلة ودمنة وفي وضعها أساسا، فهي فعل كلامي جامع، فنص كليلة ودمنة نص استعاري بالنسبة لواضعه بيدبا، لأنه قصد منه استعارة دلالات جاءت على ألسنة الحيوانات تشبه دلالات وعوالم خاصة بعالم البشر، فنقول إن كليلة ودمنة هو استعارة الحكم الراشد والأخلاق الحسنة والسياسية السليمة.

هذا هو إذن السبب الذي جعلنا نتحدث عن الاستعارة باعتبارها فعلا كلاميا جامعا. ولا أدل على ذلك من إقدام **ابن المقفع** على ترجمتها، مبينا معانيها ودلالاتها، رغبة منه في تغيير وضعية حكامه الفاسدة، كما فعل بيدبا قبل ذلك بقرون، فإذا كانت الاستعارة تتشكل على نحو زيد ثعلب (للدلالة على مكر زيد وخبثه)، وهي فعل كلامي جزئي، فإن قولنا كتاب كليلة ودمنة هي الحكم الراشد وحسن أخلاق الحكام والعلماء، هي الفعل الكلامي الجامع.

وقد أثبتت التداولية في العديد من الدراسات التي أجريت على الاستعارة أن الغاية من وضع الخطاب الاستعاري هي التأثير في المستمعين[15]. لذلك اعتبرنا الاستعارة فعلا كلاميا، والعلاقة الاستعارية على حد تعبير الفيلسوف طه عبد الرحمن، هي أدل ضروب المجاز على ماهية الحجاج.

عليه سنستعرض في هذا المقام بعض العلاقات التي تخللت كتاب كليلة ودمنة، فهناك ما أسميناه استعارة السفينة التي جاءت للدلالة على حسن تسيير الملك وتدبيره لشؤون مملكته: "أرى السفينة لا تجري في البحر إلا لملاحين لأنهم يعدلونها، وإنها تسلك اللجة بمدبرها الذي تفرد بإمرتها ومتى شحنت بالركاب الكثيرين وكثر ملاحوها لم يؤمن عليها من الغرق" **(ص23)**.

ثم هناك ما أسميناه استعارة الشخص الجامع للعلوم (وليس العالم) "من غير إعمال الروية فيما يقرءه كان خليقا أن يصيبه ما اصاب الرجل الذي زعمت العلماء أنه اجتاز بعض المفاوز فظهر له بوضع آثار الكنوز، فجعل يحفر ويطلب فوقع على شيء من عين وورق فقال في نفسه، لئن أنا أخذت في نقل هذا المال قليلا طال علي وطمعني الاشتغال بنقله وإحرازه عن اللذة بما أصبت منه... ثم جاء بالحمالين فجعل يحمل كل واحد منهم ما يطيق وينطلق به إلى منزله فيفوز به حتى إذ لم يبق من الكنز شيء انطلق خلفهم إلى

منزله فلم يجد فيه من المال شيئا لا قليلا ولا كثيرا، وإذا كل واحد من الحمالين قد فاز بما حمله لنفسه ولم يكن له من ذلك إلا العناء والتعب لأنه لم يفكر في آخر أمره" **(ص 46)**.

والنص هو استعارة عن سوء جمع الشخص للعلوم وقراءة الكتب دون أن يعي ما يقرأ ويستفيد منه.

أما الاستعارة الثالثة فقد أسميتها "استعارة السارق"، التي تنطبق على الإنسان الذي يعرف مضامين كتاب كليلة ودمنة ولم ينتفع منه "وإن لم يفعل ذلك كان مثله كالرجل الذي زعموا أن سارقا تسور عليه وهو نائم في منامه فعلم به فقال: والله لأستكن حتى أنظر ما يصنع ولا أذعره ولا أعلمه أني قد علمت به، فإذا بلغ مراده قمت إليه ونغصت ذلك عليه، ثم إنه أمسك عنه وجعل السارق يتردد وطال تردده في جمع ما يجده، فغلب الرجل النعاس فنام وفرغ اللص مما أراد وأمكنه الذهاب، واستيقظ الرجل فوجد اللص قد أخذ المتاع وفاز به، فاقبل على نفسه يلومها وعرف أنه لم ينتفع بعلمه باللص إذ لم يستعمل في أمره ما يجب" **(ص48)**، هذه الاستعارة نعتبرها تحريضا من قبل **ابن المقفع** للقارئ الافتراضي أو الواقعي الموجود في عصره على الثوران على النظام السياسي الفاسد، وفي الوقت نفسه تحذيرا من عدم فعل ذلك.

فقد جاءت الاستعارات في هذا الكتاب كحجج لتدعيم المزاعم والأفكار التي يعلن عنها السارد، ونقصد **بيدبا** أثناء مخاطبته القارئ الافتراضي أو الواقعي، ونقصد به ايضا **ابن المقفع** بمخاطبته القارئ الواقعي في عصره.

خاتمة

بعد هذه الجولة القصيرة في عالم كليلة ودمنة، استطعنا أن نفهم الازدواجية التي احتواها كلام **بيدبا** التي تبناها **ابن المقفع** بجدارة، وضمّن اقتضاءاته فيها لتخدم مقاصده التي تلتقي في عدد من النقاط مع مقاصد **بيدبا**، سواء أكان ذلك في خطابه مع **دبشليم** المتلفظ له الواقعي، أو القارئ الافتراضي في الحكايات على ألسنة الحيوانات. ويبدو أن ابن المقفع قد تبنى باسلوب شبه كلي الإستراتيجية التخاطبية لبيدبا، ويتجلى ذلك من خلال نقطتين أساسين: تكمن الأولى في أن النص تمت ترجمته، فكان من الطبيعي إذن أن تتجلى هذه الاستراتيجيات كما هي في النص الأصلي. أما الثانية، فباعتبارها أن المترجم خائن، حسب تعبير المقولة

الإيطالية القديمة، فإن ابن المقفع قد استغل هذه الحقيقة لكي يضمن اقتضاءاته وايديولوجيته وفلسفته في هذا النص لكي يصير النص، في اللاوعي، نصه واقتضاءات النص اقتضاءاته. فقد استطاع أن يحترم القيم العربية الاسلامية للخطاب العربي بترجمته لنص ينتمي إلى ما أسماه الدكتور طه عبد الرحمن "المجال التداولي" الهندي الوثني.

ملخص المقال

يتناول هذا المقال بعدين خطابيين لنص ابن المقفع، يتجليان في المستويات الدلالية والتداولية لخطاب ابن المقفع من جهة، وخطاب شخصيات القصص من جهة أخرى. فقد تداخلت خطابات كل هؤلاء إلى درجة صعوبة معرفة المتكلم الحقيقي، ولم ينج واضعو هذه القصص من هذا التداخل. وعليه جاءت هذه الدراسة مؤسسة على معرفة المقاصد الخطابية للمتخاطبين والأساليب التي تتجلى عليها هذه المقاصد في شكل استراتيجيات مختلفة.

الهوامش

1- عبد الله ابن المقفع (2000)، كليلة ودمنة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، تقديم: د. عمر عروة، ص 4.

2- عبد الهادي بن ظافر الشهري (2004)، استراتيجيات الخطاب، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، ص 180.

3- كليلة ودمنة، ص 21.

4- مقدمة الدكتور عمر عروة (طبعة 2000).

5- استراتيجيات الخطاب، ص 186.

6- رشيد بن مالك (2006)، قراءة سيميائية في كليلة ودمنة لعبد الله ابن المقفع، مجلة "بحوث سيميائية" مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر جامعة أبو بكر بلقايد –تلمسان- ومركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية الجزائر.

7- عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 187.

8- بلخير، عمر (2003)، تحليل الخطاب المسرحي في منظور النّظرية التّداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر.

9- D. Maingueneau, P. Charaudeau (2002), dictionnaire d'analyse du discours, paris, seuil, p549

10- عمر بلخير (2006): معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب ما بين 1988 و2000، رسالة أعدت لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر، ص 232.

11- نفسه، الصفحة نفسها.

12- P. Breton (1996), l'argumentation dans la communication, paris, la découverte, p.p 51-53

13- رشيد بن مالك، المرجع السابق، ص 35.

14- المرجع نفسه، ص 37.

15- أنظر في ذلك: طه عبد الرحمن (1998)، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الفصل الرابع من الباب الثاني.

أنظر أيضا:

G. Golder (1996), le développement du discours augmentatif, Lausanne-Delachaux et niestle.

القيمة الحجاجية لأسلوب القصر في اللغة العربية

أ. محمود طلحة

جامعة الأغواط

ارتبط إدراك مفهوم اللغة منذ القديم بمفهوم مزاوج لها هو وظيفتها التواصلية والتبليغية حتى غدا ذلك المفهوم قريناً لها، أينما ذُكرتْ ذُكر معها، وهو إدراك كان له وجود في التراث اللغوي العربي منذ نشأته عبَّر عنه علماء العربية ممن خلَّفوا تراثاً زاخراً بالمفاهيم والتصورات، ونذكر من بين النصوص المهمة التي أناطت باللغة وظيفة التواصل والتبليغ ما ذكره أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت255هـ) في كتابه" البيان والتبيين" بقوله « والبيان اسم جامعٌ لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يغضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنسٍ كان الدليل لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هي الفهم والإفهام»[1] ومعلوم أن القائل والسامع خاضعان لنواميس اللغة وقواعدها فالكلام لا يكون إلا على سمتها وتبعاً لقوانينها لِذا ربط الجاحظ ربطاً أساسيا بين الدلالة وبين التواصل المبني على الفهم والإفهام، وقد عبّر أبو الفتح بن جني(ت392هـ)عن مفهوم اللغة أصدق تعبير باستيفائه لخاصيتين من خصائصها إذ يقول في كتاب"الخصائص" في حد اللـــــغة:«أما حدّها فهي أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم »[2] فاللغة مؤسسة اجتماعية أولا وهي تتولى وظيفة التواصل بين أفراد المجتمع ثانياً.

إن هذا الإدراك لارتباط اللغة بأداء وظيفة أساسية أولاه الفكر اللساني الحديث اهتماماً بالغاً تجلى في ظهور نظريات غايتها إبراز مظاهر الوظيفة التواصلية في مستويات التحليل اللساني[3]، وقد توازى الاهتمام اللساني بوظيفة اللغة مع اهتمام الفلاسفة كذلك بها، وربط مفهوم اللغة بمباحث الفلسفة الحديثة مما أوجد تحولا جذريا في البحث اللساني تجلى في نشأة الدراسات اللسانية التداولية من رحم الفلسفة التحليلية[4]، فانتقل الاهتمام في الدراسات اللسانية من الوصف البنيوي إلى بحث أساليب الاستعمال ومقاماته بما يضع الأولوية لمقاصد المتكلمين وأغراضهم التواصلية.

وقد تنبّه بعض الباحثين التداوليين إلى وظيفة أخرى تقوم بها اللغة عدا التبليغ والتواصل بين المتخاطبين هي وظيفة الفعل واقترح على هذا الأساس نظرية تعرفُ بنظرية الأفعال الكلامية(theory of speech acts)[5]، حاول من خلالها توضيح جانبٍ آخرَ من جوانب العملية التواصلية في اللغة ألا وهو الفعل، فاللغة من هذا المنظور لا تصف ولا تقول فقط وإنما تفعل كذلك. والفعل المنوط باللغة على هذا الأساس متعدّد متنوّع لذلك حاول"ج. أوستين" اقتراح تصنيف يسعى إلى جمع أهم الأفعال الكلامية، وانطلق في ذلك من تقسيم أساسي للفعل الكلامي الكامل إلى ثلاثة أفعال هي:

1-فعل القول وهو التلفظ بجملة مفيدة في بناء نحوي سليم ذي دلالة.

2- الفعل المتضمن في القول وهو الفعل المقصود به إنجاز عمل ما من خلال التلفظ بالجملة، مثل الاستفهام المتضمن في جملة خبرية أو إنشائية.

3-الفعل الناتج عن القول وهو الفعل الذي يخلّفه التلفظ بالجملة الاستفهامية مثل الإرشاد أو الإنكار أو الإقناع[6]. ويتعلق التصنيف المقترح في النظرية أساساً بالفعل الثاني أي المتضمن في القول، وأهم الأنواع التي رأى أوستين أنها تندرج ضمنه هي: الحكميات والأمريات والوعديات والسلوكيات والتبيينيات[7]، وقد استدرك تلميذ "أوستين" الفيلسوف"جون سيرل" على أستاذه في هذا التصنيف وقام باقتراح تصنيف آخر وفق معايير وشروط متعددة، خَلُص منها إلى أنواع الأفعال التالية: التقريريات والوعديات والأمريات والإيقاعيات والبوحيات[8]. فللتمثيل على التقريريات مثلاً نرى أن "سيرل" يعرفها بأنها الأفعال التي يكون الغرض منها التقرير، سواءٌ أكان هذا التقرير في جملة خبرية أو في جملة إنشائية مثل قوله تعالى:

(1) **أَفِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ.**

فهي جملة استفهامية تفيد التقرير.

ومن رحم نظرية أفعال الكلام ومن خلال هذا التصنيف ظهر توجّه آخر يرى أن من أهم أفعال اللغة فعلَ الحجاج والإقناع، بل ليس الإقناع قيمة مضافةً إلى وظيفة اللغة في نظر هذا التوجه، وإنما هو وظيفة أساسية يقوم بها المتخاطبون في استعمالاتهم اليومية للغة، وتتداخل مصادر الاهتمام بالحجاج بين مصادر لسانية محضة وبين اهتمامات فلسفية ومنطقية.على أنه قد وُجدت نظرية تهتم بالحجاج في اللغة أساساً تكفّل بطرح أهم مفاهيمها

اللساني الفرنسي"أوزوالد ديكرو"، وحتى نعطيَ لهذه النظرية بُعْدَها المقصود منها سنعرج فيما يلي على أهم اقتراحات"ديكرو" قبل النظر في الاستعمال الحجاجي الذي نود تحليله من خلال هذا المقال.

1-الحجاج في اللغة:

تقوم نظرية"ديكرو" في أول خطوة على تفريق هام بين الحجاج والاستدلال، فإذا كان الاستدلال يحيلنا على نوع من العمليات المنطقية المدروسة في المنطق الأرسطي، فإن الحجاج على قربه الشديد من عمليات الاستدلال إلا أنه يمتاز بخصائص تبدو أقرب إلى اللغة منها إلى المنطق، وللتفريق بين العمليتين نضرب المثالين التاليين:

(2) كل المعادن تتمدد بالحرارة، الذهب معدن، إذن فالذهب يتمدد بالحرارة.

(3) يبدو الجو جميلاً، سنخرج في نزهة.

تبدو العلاقة الاستدلالية واضحة في العبارة (2)، بينما العلاقة بين جزئي العبارة (3) لا تتضح إلا من خلال معرفة السياق الذي تم التلفظ بها فيه، فالتلفظ بإرادة الخروج في نزهة يستدعي النظر إلى السياق الذي قيلت فيه هذه العبارة وفيها تلفَّظ المتكلم بحجة قادتنا إلى التسليم بإمكانية الخروج في النزهة، ألا وهي حالة الجو التي تبرر ذاك الخروج، إذن فنحن أمام علاقة تتميز بقيمة حجاجية يسعى فيها متكلم إلى إقناع المخاطَب أو تعديل قناعاته، غير أننا لا نتصور النتائج التي يمكن أن يعطيها لنا ملفوظ حجاجي إلا بتصور السياق الذي وردت فيه وعلى هذا فالمتغيرات التي تدخل في العلاقات الحجاجية أكثر من جملة المتغيرات التي يمكنها الدخول في العلاقات الاستدلالية كما أن النتيجة في الحجاج يمكن أن تكون ظاهرة ويمكن أن تكون مضمرة، وقديما فرّق المناطقة بين أنواع الحجج لذا نستطيع القول بأن العلاقات الحجاجية بين العبارات تعتمد أساساً على الحجج الجدلية والخطابية والشعرية[9] والصفة الأساسية لهذه الحجج هو أنها غير يقينية أي أنها تعتمد أساساً على التسليم أو الاتفاق، لذلك فهي أكثر ارتباطا باللغة التي تحتفظ بصفة الوضعية والاتفاق الاجتماعي.

ولتبيان الخاصية الأساسية للعلاقة الحجاجية يحاول ديكرو استلهام نظرية الأفعال الكلامية ليجعل من فعل الحجاج فعلا كلاميا أيضاً، لذلك فقد ذهب أولاً إلى التفريق بين

مكونين اثنين لمعنى أي جملة أو أي ملفوظ: المكوّن اللساني وهو الملفوظ منظوراً إليه من وجهة النظر النحوية وفق القواعد الصوتية والصرفية والتركيبية للغة، والمكون الثاني هو استعمال هذا الملفوظ في سياق تواصلي معين، وهذا ما يسميه"ديكرو" بالمكون البلاغي[10]، والانطلاق من خلال هذه الثنائية قاد "ديكرو" إلى تمييز بعض الظواهر اللغوية عن الاستدلال، وهذا في إطار طرحه لقضايا الافتراض المسبق(La présupposition) وقوانين الخطاب(Les lois du discours) ثم مفهوم الحجاج.والذي ظهر لنا أن من أهم خصائص العلاقة الحجاجية بالنظر إلى مشروع "ديكرو" ما نوجزه في النقاط التالية:

- تقوم العلاقة الحجاجية بين ملفوظين (م1) و(م2) إذا كان الملفوظ (م1) مقدمةً للتسليم بالملفوظ(م2). فالملفوظ (م1) حجة والملفوظ (م2) نتيجة لتلك الحجة، ومن الممكن أن تكون النتيجة صريحةً ومتلفَظا بها كما أنه من الممكن أن تكون ضمنية.
- إن العلاقة الحجاجية هي علاقة نسبية ترتبط أساساً بالمقام الذي تم التلفظ بها فيه، وقد تكون مندرجة ضمن السياق اللغوي الملفوظ. وترتبط بالمعارف العامة والمسلّمات البديهية المتعارف عليها في المجتمع وخاصة منها الأعراف اللغوية.
- ليس الحجاج قيمة مضافة إلى الملفوظات اللغوية بل هو وظيفة أساسية ملازمة لنشاط التلفظ، و"القيمة الحجاجية لملفوظ ما ليست نتيجة المعلومات المتضمنة فيه فقط، بل إنه قد توجد في الجملة مورفيمات أو تعابير أو صيغ تعطي للملفوظ توجّها حجاجيا يقود المخاطَب إلى ذاك الاتجاه أو ذاك، بغض النظر عن حمولتها الإخبارية"[11].
- يسعى المتكلم من خلال العلاقة الحجاجية بين الملفوظات إلى إقناع المخاطب بوجهة نظره وباعتبار الإقناع فعلا ناتجا عن الحجاج فإننا نعدّ الملفوظات الحجاجية بهذا نوعاً من الأفعال الكلامية، وهذا يعني أن الحجاج يتميز بخصائص الفعل الكلامي وهي على التوالي:القصدية والتواضع والعرفية.
- تتسم العلاقات الحجاجية باعتمادها الأساسي على عنصرين اثنين هما الترابط والتراتب، والمقصود بالترابط وجود روابط حجاجية بين الحجة والنتيجة، و قد تتعدد هذه الروابط حسب المقامات والمقاصد كما تتعدد في اللغة الواحدة حسب الأشكال اللغوية المتاحة فيها ويمكن التمثيل عليها بأدوات الشرط في اللغة العربية إذ تؤدي هذه الأدوات وظيفة الربط بين الملفوظات وتكون في أغلب استعمالاتها حجاجية، أما التراتب

فهو خاصية تابعة لخاصية العرفية التي تميز المؤسسة اللغوية، إذ تستعمل في الملفوظات الحجاجية بعض التعابير والكلمات الدالة على القوة أو الضعف في الحجج والتي يمكننا ترتيب هذه الملفوظات حسبها، وتدخل عند "ديكرو" تحت مسمى "السلم الحجاجي" (L'échelle argumentative). وسنرجئ الحديث عن التمثيل لها لحين دراسة الاستعمال الحجاجي المقصود بهذا المقال.

تبدو لنا هذه الخصائص إطاراً نظرياً يمكن من خلاله دراسة بعض الاستعمالات الحجاجية في اللغة العربية وقد اخترنا من بين أهم هذه الاستعمالات أسلوب القصر بما يبين عن نظرة جديدة لأساليب البلاغة العربية.

2- سياق الاستدلال في العربية:

إن الانطلاق في دراسة أساليب البلاغة العربية من وجهات النظر الحديثة التي تمثلها النظريات الأسلوبية والتداولية وتحليل الخطاب يمكن أن يثري البحث-بدون شك- في اللسانيات العربية، غير أن الرجوع إلى التراث يمكن أن يجنّبنا عدة عقبات محتملة، لذلك ارتأينا قبل النظر في دراسة أسلوب القصر محاولة صياغة الأساس النظري الذي يمكن أن تقوم عليه -في رأينا-أي نظرية للحجاج في اللغة العربية، وهذا الأساس النظري يمكن أن يتمثل في التراث البلاغي الذي خلّفه الإمام عبد القاهر الجرجاني(ت474هـ) والذي نتعامل معه اليوم على أنه إحدى أهم الركائز في البحث اللساني العربي، وننطلق أساساً من نص معروف لدى الباحثين العرب يعبّر فيه عبد القاهر عن تصور للعلاقات بين المعاني في التراكيب إذ يقول:" الكلام على ضربين: ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن "زيد" مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت "خرج زيدٌ" وبالانطلاق عن "عمرو" فقلت: "عمرو منطلقٌ"، وعلى هذا القياس، وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل،... وإذ قد عرفت هذه الجملة فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "**المعنى**" و"**معنى المعنى**"، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك"[12]. إن هذا التفريق بين الدلالتين-بالمفهوم

الحديث– والذي استقطب أنظار الباحثين في عصرنا لم يكن تفريقاً بسيطاً بين طريقتين في القول فقط، بل هو نتيجة نظرية لتفريق آخر في استعمال مصطلحي"اللفظ والمعنى" لم يتنبّه له من الباحثين المحدثين إلا ثلة قليلة[13]، ومن هؤلاء الباحثين الأستاذ"شكري المبخوت" في دراسته"الاستدلال البلاغي".

على أنه من المهم في رأينا قبل النظر في طرافة النظرية التي يذهب إليها الأستاذ شكري المبخوت الاستعانة بالنصوص التي يفرق فيها عبد القاهر الجرجاني بين استعمالات مصطلحي اللفظ والمعنى، وهذا في إطار نظرية النظم إذ لا ارتباط بين الألفاظ ولا تفاضل بينها إلا في سياق النظم"فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة من معانيها ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[14]، ويضيف عبد القاهر في سياق ردّه على المخطئين في استعمال المصطلحين وفهمهما"لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها، فإذا أفادت هذه ما لا تفيد تلك فليستا عبارتين عن معنى واحد بل هما عبارتان عن معنيين اثنين، قيل لك: إن قولنا"المعنى" في مثل هذا يرادُ به **الغرض** والذي أراد المتكلم أن يثبته أو ينفيه نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول:زيد كالأسد، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول:كأن زيداً الأسد، فتفيد تشبيهه أيضاً بالأسد إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول"[15]، وكأن الفرق بين الدلالتين عند عبد القاهر شبيه باختيار منهجي في استعمال الوصف الدلالي كما لاحظناه عند "ديكرو"، بل إن الأمر أشبه ما يكون بتفريق بين المحتوى الدلالي الأول للملفوظات وبين المعاني الإضافية التي تكتسبها تلك الملفوظات؛ أولاً عبر السياق الذي قيلت فيه، وثانياً عبر الأغراض التي يريدها المتلفظون، لذلك لا نعجب إن ربط عبد القاهر بين هذه الظاهرة وبين التفاضل في الأقوال واكتساب المزية، والمحتوى الدلالي الأول هو الذي عبّر عنه عبد القاهر بـــ "أصل المعنى" إذ يقول في نص آخر مهم أيضاً: "واعلم أن السبب في أن أحالوا في أشباه هذه المحاسن التي ذكرتها لك على اللفظ، أنها ليست **بأنفس المعاني**، بل هي **زيادات فيها وخصائص**، ألا ترى أنْ ليست المزية التي تجدها لقولك "كأن زيداً الأسد" على قولك "زيد كالأسد"، لشيء خارج عن التشبيه الذي هو **أصل**

المعنى، وإنما هو زيادة فيه وفي حكم الخصوصية في الشكل، نحو أن يصاغ خاتم على وجه وآخر على وجه آخر تجمعهما صورة الخاتم ويفترقان بخاصة وشيء يعلم إلا أنه لا يُعلم منفرداً. ولما كان الأمر كذلك لم يمكنهم أن يطلقوا اسم المعاني على هذه **الخصائص**، إذ كان لا يفترق الحال حينئذٍ بين أصل المعنى وبين ما هو زيادة في المعنى وكيفية له وخصوصية فيه، فلما امتنع ذلك توصّلوا إلى الدلالة عليها بأن وصفوا اللفظ في ذلك بأوصاف يُعلم أنها لا تكون أوصافاً له من حيث هو لفظٌ كنحو وصفهم له بأنه لفظ شريف وأنه قد زان المعنى وأن له ديباجة وأن عليه طلاوة وأن المعنى منه في مثل الوشي وأنه عليه كالحلي، إلى أشباه ذلك مما يعلم ضرورة أنه لا يعنى بمثله الصوت والحرف"[16].

وعلى هذا التفريق تتضح لدينا صحة المسلمة التي ينطلق منها الأستاذ شكري المبخوت والتي أعاد من خلالها صياغة الفرق بين المعنى ومعنى المعنى في المقولتين التاليتين:

1- يتولد **المعنى** عن توخي **المعاني النحوية** في **معاني الألفاظ** ليعبر المتكلم عن الحكم الذي هو غرضه تعبيراً يختلف عن تعبير آخر يشترك معه في **أصل المعنى**.

2- يتولد **معنى المعنى** عن توخي **المعاني النحوية** في **المعاني الأُول للألفاظ** التي تدل على معنى ثانٍ دلالة استدلالية ليعبر المتكلم عن الحكم الذي هو غرضه تعبيراً يختلف عن تعبير آخر يشترك معه في **أصل المعنى**.[17]

والمقصود طبعاً بالمعاني النحوية ما أسماه عبد القاهر بالوجوه والفروق من قبيل التقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير وغيرها من المعاني التي تعود إلى القواعد اللغوية والوضعية التي يخضع لها الاستعمال، ويقول الأستاذ "سليمان بن علي": "وبهذا لا تكون هذه الوجوه إلا بدائل أو هيئات مختلفة لمعنى واحد من معاني النحو، بحيث يكون لكل وجه أو هيئة معنى دلالي خاص، لا يكون في غيره من الوجوه أو الهيئات بعد أن تكون حقيقة المعنى-أو أصله-في جميعها واحدة، ومن ثم تكون (الفروق) عبارة عن خواصّ معانٍ تظهر في كل وجه دون غيره من الوجوه الأخرى، وعلى الناظم أو منشئ الكلام في هذه الحال أن يتخير البديل الأمثل-أو الوجه الأصلح- للتعبير بدقة عما يريد إبلاغ السامع به"[18]. نحن إذن أمام ثنائية ذات شأن خطير في فتح الدرس البلاغي على آفاق حديثة من بينها نظرية الحجاج.

لذلك ننطلق ههنا من مسلمة صاغها الأستاذ المبخوت عن الثنائية التي تكلمنا عنها من قبل وهي المعنى ومعنى المعنى وهي مسلّمة تقضي بعدم قصر الثنائية الدلالية السابقة على الكناية والاستعارة والتمثيل، إذن فنحن نستطيع -ببساطة- الكلام عن ثنائية تشمل كل الظواهر الدلالية الممكنة، إذ من الممكن أن"يقبل تقسيم الجرجاني لضربي الكلام صوراً أخرى من الفهم كما يقبل أن نولّد منه مفاهيم عديدة لتفسير الظواهر البلاغية تفسيراً يخضع لمنوال واحد"[19]. والذي يدعونا إلى الأخذ بهذه المسلمة إنما هو النظر في نصوص عبد القاهر كذلك، كما أنه قد صار مجال البحث في الحجاج واضحاً لدينا من خلال هذه العلاقة الاستدلالية التي تربط بين المعنى الأول والمعنى الثاني، ولشرح هذه العلاقة الاستدلالية نحاول صياغة المقولات النظرية السابقة في هذه النقاط:

- تشترك العبارات المتفاضلة في أصل واحد هو المسمى بالمعنى والذي يتجسد في المحتوى الدلالي لكل ملفوظ، بينما يقع التفاضل بين هذه الملفوظات في خصائص المعاني أو مواضع الاستعمال وهي المسماة بمعنى المعنى.
- تتسم العلاقة بين أصل المعنى وخصائص المعاني بعلاقة شبيهة بالعلاقة الاستدلالية، إذ تقوم الزيادات الموجودة في الملفوظات بتوجيه المتلقي أو المخاطب إلى فهم المقصود من الخطاب حسب المقام الذي تم التلفظ بها فيه، وذلك بضرب من الاستدلال الطبيعي.
- يرتبط الاستدلال على الدلالة المقصودة بالمقامات والأحوال والمقاصد التي يريدها المتكلمون من خطابهم.

وللتمثيل لهذه العلاقة الاستدلالية نحيل القارئ على الرواية التي تناقلها العلماء عن التفريق بين أضرب الخبر في سؤال الكندي الفيلسوف لأبي العباس المبرد والتي نقلها عبد القاهر في الدلائل أيضاً لإثبات نظرية الوجوه والفروق بصريح نصه، وثنائية المعنى ومعنى المعنى بمفهوم النص.يقول عبد القاهر"روي عن ابن الأنباري أنه قال:ركب الكندي المتفلسف إلى أبي العباس وقال له:إني لأجد في كلام العرب حشواً فقال له أبو العباس:في أي موضع وجدت ذلك؟فقال:أجد العرب يقولون "عبد الله قائم"، ثم يقولون"إن عبد الله قائم"، ثم يقولون"إن عبد الله لقائم"، فالألفاظ متكررة والمعنى واحد، فقال أبو العباس:بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم"عبد الله قائم"إخبار عن قيامه، وقولهم" إن عبد الله

قائم"جواب عن سؤال سائل، وقوله"إن عبد الله لقائم" جواب عن إنكار منكر قيامه، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعاني"[20]، إذن فالجمل الثلاث رغم أنها تفيد نفس الدلالة المتعلقة بقيام عبد الله إلا أنها تختلف فيما بينها اختلافاً لا يظهر إلا من خلال تصور المقام الذي اقتضى صورة وهيئة في التركيب خاصة، وهذا ما فهمه المبرد من خلال الفروق والزيادات في الجمل،لذلك تبدو لنا نظرة عبد القاهر إلى اللغة نظرة فاحصة ودقيقة إذ لا ترادف في التراكيب المختلفة لديه بل **إن كل تغيير في اللفظ يستلزم حدوث تغيير في المعنى**، ونستطيع بالاستعانة بنص سابق لعبد القاهر الكلامَ عن معنيين اثنين أو دلالتين اثنتين لكل ملفوظ سواءٌ نظرنا لهذا الملفوظ نظرة معنوية(نسبة إلى علم المعاني) أو نظرة بيانية(نسبة إلى علم البيان)، مع العلم بأن عبد القاهر لم يفصل بين العلمين مطلقاً إذ يخضعان لنظرية النظم ومفهوم الوجوه والفروق. الدلالة الأولى من هذين الدلالتين هي الدلالة على أصل المعنى أو ما يسمى بالغرض، والدلالة الثانية هي الدلالة المستلزَمة من الملفوظ، مما يجعلنا في صلب الكلام عن الملازمات بين المعاني أو متضمنات القول.يقول عبد القاهر:" لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها، فإذا أفادت هذه ما لا تفيد تلك فليستا عبارتين عن معنى واحد بل هما عبارتان عن معنيين اثنين، قيل لك: إن قولنا"المعنى" في مثل هذا يرادُ به **الغرض** والذي أراد المتكلم أن يثبته أو ينفيه نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول:زيد كالأسد، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول:كأن زيداً الأسد، فتفيد تشبيهه أيضاً بالأسد إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول"[21]، إن المفارقة التي يحثّنا عبد القاهر على ملاحظتها هي وجود فروق في التراكيب، وليس ذلك فقط لأن هناك فروقاً في ألفاظها بل لأنه يوجد اختلاف سياقي أولا واختلاف في المقصد ثانياً، ومن بين أمثلة التراكيب المختلفة الإخباراتُ السابقة التي فرّق المبرد بين مقاماتها، ولعل في تصور المبرد للمقامات التي ترتبط بها هذه الجمل ما يمكن أن نعدّه مقاماً حجاجياً صرفاً ألا وهو مقام الإنكار، والاعتراف بوجود هذا المقام هو الذي أفضى بنا إلى تعقب تصور عبد القاهر له في أحد أساليب البلاغة العربية أي أسلوب القصر.

إذن فقد قادنا الكلام عن أسس الاستدلال بين معاني الملفوظات إلى تمييز وجود سياقات تحمّل الملفوظات قيمة حجاجية، لذا فنحن ننطلق من مقدمةٍ مفادها أنه إذا كان لكل

ملفوظٍ استدلالي نتيجة مترتبة عنه فإن القيمة الحجاجية لهذا الملفوظ إنما يكتسبها من السياق أولاً، ثم من المقصد ثانياً. على أنه من المهم أيضاً ربط الملفوظات الاستدلالية أيضاً بمفهوم الخطاب، أي الكلام الموجه إلى الغير، ونستلهم ههنا تعريف الحجاج عند الأستاذ طه عبد الرحمن إذ يقول: "أنه كل منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"[22]، والأستاذ عبد الرحمن بهذا يحاول أن يثبت أن الخاصية الاستدلالية خاصيةٌ لا تنفك عنها العلاقات التخاطبية، وهذا ما سنحاول إثباته في بعض استعمالات أسلوب القصر.

3- القصر في سياق الحجاج:

يمثل القصر[23] في البلاغة العربية صورة من صور التراكيب التي تأتي للإثبات، ويزيد القصر على قيمة الإثبات بالتخصيص، أي إنه يخصص صفة معينة بموصوف معين، يقول أبو البقاء الكفوي:"والقصر في الاصطلاح جعل أحد طرفي النسبة في الكلام سواءٌ كانت إسنادية أو غيرها مخصوصاً بالآخر بحيث لا يتجاوزه، إما على الإطلاق أو بالإضافة بطرق معهودة"[24]، وللتمثيل على أسلوب القصر لا يصطنع البلاغيون العرب أمثلة من أذهانهم بالنظر أولاً إلى تأثرهم بالتراث النقدي المتمثل في أنظار العلماء والنقاد في الإنتاج الشعري، وثانياً لأن الاستقراء في الدرس البلاغي سمة من سماته وخاصية من خصائصه إذ تغدو الأمثلة الموجودة فيه أمثلة من خطاب متحقق لا ينفك البلاغي عن الإشارة إلى مقامه أو مقصد المتكلم منه[25]، لذلك لا نعجب كثيراً إن كان التمثيل في أسلوب القصر أو في غيره من أبواب علوم البلاغة العربية أمثلة مستمدة أساساً من القرآن الكريم أو من قصائد معروفة ومتداولة. ويبدو أن مباحث هذا الأسلوب قد تم التفصيل فيها بشكل كبير مع تقدُّمِ الزمن إذ لو قارنا بين المباحث المتعلقة به في"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر وبين أحد شروح التلخيص لوجدنا الفرق كبيراً، فقد تضخم التصنيف في الشروح بشكل لافت للنظر وهو تقسيم-على تبرم الباحثين المحدثين منه- ذو فائدة كبيرة فيما نحن بصدده. ونحن إذا حاولنا إجراء مقاربة نصية لمباحث القصر ابتداءً بعبد القاهر الجرجاني إلى أبحاث البلاغيين المتأخرين ومن بينهم شراح التلخيص لربما أعاننا هذا الإجراء في بيان وجه الاستدلال الذي يحكم أسلوب القصر في سياق الحجاج. وقد وجدنا عبد القاهر ينطلق أساساً من محاولته تخريج كلام النحويين في الفرق بين الاستعمالين لهذا الأسلوب

في النحو العربي–أي القصر بإنما وأسلوب النفي والاستثناء بما وإلا–إذ يقول:"قال الشيخ أبو علي في الشيرازيات:يقول ناس من النحويين في نحو قوله تعالى "**قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ** " أن المعنى ما حرّم ربي إلا الفواحش قال:وأصبت ما يدل على صحة قولهم في هذا وهو قول الفرزدق:

أنا الذائدُ الحامي الذمارَ وإنما يدافعُ عن أحسابهم أنا أو مثلي

فليس يخلو هذا الكلام من أن يكون موجبا أو منفيا فلو كان المراد به الإيجاب لم يستقم، ألا ترى أنك لا تقول:يدافع أنا ولا يقاتل أنا، وإنما تقول أدافع وأقاتل، إلا أن المعنى لما كان ما يدافع إلا أنا فصلت الضمير كما تفصله مع النفي إذا ألحقت معه"إلا" حملا على المعنى...، اعلم أنهم وإن كانوا قد قالوا هذا الذي كتبته لك فإنهم لم يعنوا بذلك أن المعنى في هذا هو المعنى في ذلك بعينه وأن سبيلهما سبيل اللفظين يوضعان لمعنى واحد، وفرقٌ بين أن يكون في الشيء معنى الشيء وبين أن يكون الشيءُ الشيءَ على الإطلاق، يبين لك أنهما لا يكونان سواء أنه ليس كل كلام يصلح فيه "ما وإلا" يصلح فيه "إنما" ألا ترى أنها لا تصلح في مثل قوله تعالى"**وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلاَّ اللهُ**"ولا في نحو قولنا"ما أحدٌ إلا وهو يقول ذاك" إذ لو قلت: إنما من إله الله وإنما أحد إلا وهو يقول ذاك قلت ما لا يكون له معنى"[26]، بعد هذا الاستدلال على وجود فرق بين الاستعمالين قادنا عبد القاهر إلى ملاحظة هذا الفرق والتدقيق في وجوده إذ يقول: "اعلم أن موضوع"إنما" على أن تجيء لخبرٍ لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحته، أو لما ينزّل هذه المنزلة، تفسير ذلك أنك تقول للرجل: إنما هو أخوك، وإنما هو صاحبك القديم، لا تقوله لمن يجهل ذلك ويدفع صحته ولكن لمن يعلمه ويقرّ به، إلا أنك تريد أن تنبهه للذي يجب عليه من حق الأخ وحرمة الصاحب، ومثله قوله(المتنبي):

إنما أنت والد، والأب القا طع أحنى من واصل الأولادِ

لم يردْ أن يعلم كافوراً أنه والد، ولا ذاك مما يحتاج فيه إلى الإعلام، ولكنه أراد أن يذكّره منه بالأمر المعلوم ليبنيَ عليه استدعاء ما يوجبه كونه بمنزلة الوالد...، وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو"ما هذا إلا كذا"، وإن هو إلا كذا، فيكون للأمر ينكره المخاطب ويشك فيه فإذا قلت"ما هو إلا مصيبٌ" أو "ما هو إلا مخطئ" قلته لمن يدفع أن يكون الأمر على ما قلت وإذا رأيت شخصا من بعيد فقلت"ما هو إلا زيد" لم تقله إلا وصاحبك يتوهم أنه

ليس بزيد وأنه إنسان آخر ويجدّ في الإنكار أن يكون زيداً"[27]. والذي ظهر لنا من الفرق بين الاستعمالين هو وجود مقامين أو سياقين مختلفين يقتضيان هذا الفرق، ويبدو أن هذا الاختلاف بين المقامين ليس اختلافاً متعلقاً بمكونات المقام من ظروف وملابسات وإنما هو اختلاف في معارف المتخاطبين، إذ هما يشتركان في معرفة بعض الملابسات ولكنهما يختلفان في معرفة بعضها الآخر، وللتمثيل نلاحظ هاتين العبارتين الشهيرتين:

(4) إنما المتنبي شاعرٌ

(5) ما المتنبي إلا شاعرٌ

كلا العبارتين من نوع قصر الموصوف على الصفة إذن فأصل المعنى فيهما–استعانةً بالثنائية المصوغة في المبحث السابق–كون المتنبي شاعراً وحسب، إلا أن الاختلاف بينهما يقودنا إلى تصور مقامين اثنين تغدو الزيادات فيهما دالاً ثانيا على معنى إضافي أو معنىً آخر، ففي العبارة(4) نتصور أن المتكلم والمخاطب يعلمان كون المتنبي شاعرا ولكن المتكلم يريد تنبيه المخاطَب إلى هذا الأمر وتأكيده في نفسه أثناء المحاورة، ربما منعاً له عن تصور المتنبي فيلسوفا أو حكيما أو نحويا أو فقيها أو غير ذلك، والأغراض والمقاصد التي يمكننا استخراجها من العبارة(4) متعددة تعدد اللوازم الممكنة فيها، بينما في العبارة(5) نحن نتصور أن المتكلم والمخاطب في سياق تحاور وجدال ويظهر لنا من خلاله أولاً إنكار المخاطَب كون المتنبي شاعراً و ثانياً محاولة المتكلم إقناعه في استعمال أسلوب القصر أن المتنبي شاعر، ففي هذا المقام يكون استعمال القصر مفيداً لعدد من اللوازم الممكنة أيضاً والتي يقتضيها السياق، والملاحظة الجديرة بالاهتمام في رأينا أن اللوازم الممكنة لأي ملفوظ في سياق تواصلي لا يمكن أن تكون متعددة بالنسبة للمتلقي إذ "إنه لا يفتأ يلجأ إلى القيود السياقية والمقتضيات المقامية والمبادئ الخطابية من أجل استخلاص اللوازم التي تخدم إدراك الفائدة الإخبارية والغرض التواصلي من هذا القول"[28]، إذن فالتعدد الذي نفترض وجوده ناشئ عن مبدأ محدودية إدراك السياقات الممكنة، والذي نخلص إليه من خلال ملاحظة العبارتين السابقتين أن كلتيهما ذات قيمة حجاجية، فإذا كانت العبارة (5) واضحة القيمة الحجاجية من خلال اندراجها في سياق حجاجي يمثله إنكار المخاطَب وإقناع المتكلم، فإن العبارة (4) ذات قيمة حجاجية أقلّ من حيث كون المتكلم فيها يسعى إلى تنبيه المخاطب بمعارفه السابقة وتأكيدها في نفسه مما

يندرج ضمن مبدأ الإقناع عموماً، وعلى هذا تظهر النتيجة الحجاجية من العبارتين نتيجةً متضمنة وغير صريحة يدل عليها كما أسلفنا الاستعمال الذي يختلف حسب السياق.

ويمكننا بالاعتماد على تقسيمات البلاغيين التي أعقبت عبد القاهر الكلام عن تدرّج سلّمي للقيم الحجاجية في استعمال أسلوب القصر، فالتراتب المفترض بين الاستعمالات المتعددة لهذا الأسلوب هو تراتبٌ في القيم شبيه بالسلم الحجاجي "لـــديكرو" غير أن الميزة الأساسية فيه تستند إلى الوضع اللغوي، كما يمكننا أن نلخّص أهم هذه الاستعمالات من خلال الأمثلة المقدّمة ببيان تراتبية قيمتها الحجاجية.

يحاول البلاغيون تحليل أمثلة من استعمال أسلوب القصر بوضعها في سياقها اللغوي ومقامها التواصلي ، ومن خلال ذلك أيضا يحاولون تبرير الأسلوب المستعمل كما لاحظنا عند عبد القاهر في تحليله للأمثلة التي حاول أن يؤسس من خلالها للفرق بين استعمالات الأسلوب، ومن بين تلك الأمثلة نظرهم في قوله تعالى:

(6) **وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ**

ففي هذه العبارة يكون المعنى الأصلي هو أن محمداً صلى الله عليه وسلم رسولٌ، وهي من باب قصر الموصوف على الصفة من نوع القصر الإضافي وهو في عرف البلاغيين قصرٌ بالإضافة إلى شيء معين لا إلى ما عدا المقصور عليه[29]، ولأن الرسالة ليست مختصة به وحده صلى الله عليه وسلم فإننا لا نسمي هذا القصر حقيقياً مثل الذي نجده في قولنا:

(7) لا إله إلا الله

فالعبارة (7) من قبيل القصر الحقيقي أي بالنظر إلى القيمة الواقعية لهذا التخصيص فإن الإله المعبود بحق والحقيق بالتعبد له هو الله، على أننا بالتأمل في بعض نصوص البلاغيين التي تؤسس لهذا الفرق بين النوعين من القصر وجدنا أن إدخال القيمة الواقعية في الفرق بينهما هو اعتبار لمعايير الصحة والصدق المنطقيين، وقد لاحظنا في العبارة(6) وجود تراكب في دلالتها يجعلها موغلة في الحجاج، إذ يتعدى الأمر فيها مجرد النظر إلى الصيغة التي تكلمنا عنها سابقا أي صيغة النفي مع الاستثناء والتي أثبتنا قيمتها الحجاجية، بل إن السياق الذي وردت فيه الآية أيضا يساهم في تأكيد هذه القيمة، فالمقام فيها مقام إنكار لموقف المسلمين في غزوة أحد من نبأ مقتل الرسول الذي أشاعه

المشركون، أي إن الآية الكريمة تنكر عليهم اعتقادهم الخاطئ وقد نُزّلوا فيها منزلة من يعتقد أن الرسول لا يموت ولا يقتل، وعلى هذا نرى في الجملة الواصفة "قد خلت من قبله الرسل" جملة تعيّن التوجه الحجاجي للآية، يقول الشيخ الإمام محمد الطاهر بن عاشور: "والظاهر أن جملة"قد خلت من قبله الرسل"صفة لـــرسول فتكون هي محط القصر، أي ما هو إلا رسول موصوف بخلو الرسل قبله أي انقراضهم، وهذا الكلام مسوقٌ لرد اعتقاد من يعتقد انتفاء خلو الرسل من قبله، وهذا الاعتقاد وإن لم يكن حاصلاً لأحد من المخاطبين إلا أنهم لما صدر عنهم ما من شأنه أن يكون أثراً لهذا الاعتقاد وهو عزمهم على ترك نصرة الدين والاستسلام للعدو كانوا أحرياء بأن ينزلوا منزلة من يعتقد انتفاء خلو الرسل من قبله، حيث يجدون أتباعهم ثابتين على مللهم حتى الآن فكان حال المخاطبين حال من يتوهم التلازم بين دوام الملة وبقاء رسولها، فيستدل بدوام الملة على دوام رسولها، فإذا هلك رسول ملة ظنوا انتهاء شرعه وإبطال اتباعه، فالقصر على هذا الوجه قصر قلب، وهو قلب اعتقادهم لوازم ضد الصفة المقصور عليها، وهي خلو الرسل قبله، وتلك اللوازم هي الوهن والتردد في الاستمرار على نشر دعوة الإسلام..."[30]. وهذا الرأي الذي ذهب إليه الشيخ ابن عاشور هو غير الرأي الذي ذهب إليه أبو يعقوب السكاكي مثلاً في كون المقصور عليه هو وصف الرسالة فقط فيكون القصر من قبيل قصر الإفراد الذي ينزل فيه المخاطبون منزلة من اعتقد وصف النبي بالرسالة مع التنزه عن الهلاك لذلك يكون معناه "محمد مقصور على الرسالة، لا يتجاوزها إلى البعد عن الهلاك، نزل المخاطبون لاستعظامهم أن لا يبقى لهم منزل المبعدين لهلاكه، وهو من إخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر"[31]. ويبدو أن المقصود بالآية هو تأكيد وصف النبي صلى الله عليه وسلم بالرسالة، وذلك بقصره عليها قصراً إضافيا بحيث يكون في الإمكان وصفه بغيرها من الصفات مثل الأمانة والإنذار لكن مع اعتبار ما يتعلق بهذا القصر من انتفاء الخلود مثلاً وهو ما يوضحه سياق ورود الآية، والإفراد أو القلب الذيْن تكلم عنهما البلاغيون هما نوعان للقصر الإضافي باعتبار حال المخاطَب أيضاً[32]، ولكن توجيه البلاغيين والمفسرين للآية من خلال هذين النوعين من أسلوب القصر يمكّننا من إثبات دخول العملية الاستدلالية في فهم الآية فالمخاطب سواء أ كان اعتقاده في النوع الأول أو كان في النوع الثاني فإنه يقوم بعملية استدلالية يخلصُ بها إلى النتيجة المقصودة من الآية

على اعتبار أن الآية في هذا المقام حجةٌ.وللتوضيح نستعين ههنا بمخطط "تولمين Toulmin" الحجاجي[33]، وهو مخطط يتكون من ستة أجزاء نستطيع تصور العبارة(6) من خلاله في ضوء تخريج الشيخ ابن عاشور أي باعتبار الأسلوب فيها أسلوب قصر بالقلب فينتج لدينا الشكل التالي:

المعطيات: ما محمد إلا رسول ← **النتيجة:** محمد رسول سيخلو كما قد خلت من قبله الرسل خلت الرسل قبله

بالنظر إلى:أن الرسل يموتون

مناقض النتيجة:

موت الرسول سبب في موت الملة بعده

ورغم أن النتيجة في هذا الاستدلال تعتمد أساساً على اعتقاد المخاطب الذي مثلنا له بمناقض النتيجة، إلا أنها لابد أن تقودنا إلى نتيجة أخرى هي التي أشار إليها الشيخ ابن عاشور في النص السابق وهي ترك نصرة الدين بسبب موت الرسول، وإذا نحن حاولنا تصور المخطط في الحالة الثانية أي باعتبار الأسلوب قصر إفرادٍ فإنه سيكون على الشكل التالي:

المعطيات: ما محمد إلا رسول ← **النتيجة:** محمد ليس إلا رسولا صائرا إلى الموت

بالنظر إلى أن: الرسل يموتون

مناقض النتيجة: الرسل لا يموتون وهم بعيدون عن الهلاك

إن عدم اعتبار الجملة"قد خلت من قبله الرسل" من مكونات القصر في العبارة (6) أدى إلى تحوير في التوجه الحجاجي للعبارة لها بجعلها مقصورة على تخصيص النبي بكونه رسولاً، غير أنها بالنظر إلى اعتقاد المخاطب تكتسب قيمة حجاجية تتمثل في النتيجة التي تقود إليها لأن من شرط أسلوب القصر بالإفراد أن يعتقد المخاطب اشتراك صفتين فتأتي الحجة لنفي هذا الاشتراك ومعلوم أن المخاطبين هنا نزّلوا منزلة من يعتقد

اشتراك الرسالة مع البعد عن الهلاك، وإذا كنا قد تكلمنا فيما سبق عن كون النتيجة في الحجاج إما نتيجة صريحة وإما مضمرة فإن من علماء التراث من تنبّه إلى هذه الفكرة ولكن بجهاز مفهومي مختلف يبدو أن الأصل فيه هو طرح مفهوم القصر أو الحصر باعتباره قسما من أقسام مفهوم المخالفة عند الأصوليين[34] لذلك وجدنا ابن السبكي(ت773 هـ) يقول في كتابه "عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح" في مناقشة كون القصر بطرقه أ منطوق هو أم مفهوم: "فالتحقيق أن القصر لا يسمى منطوقا ولا مفهوماً، بل تارة يكون كله منطوقا مثل:زيد قائم لا قاعد، وتارة يكون بعضه منطوقا وبعضه مفهوما، فإن كان بإنما فهو إثبات للمذكور بالمنطوق ونفي لغيره بالمفهوم، وإن كان بإلا والاستثناء تام فحكم المستثنى منه ثابت بالمنطوق وحكم المستثنى بالمفهوم، سواء كان نفياً نحو:ما قام أحد إلا زيد، أم إثباتاً نحو:قام الناس إلا زيداً، وإن كان الاستثناء مفرغاً نحو:ما قام إلا زيد فيظهر أن المستثنى منه ثابت بالمنطوق..."[35]، أما دلالة القصر بمفهوم المخالفة فهو ثبوت نقيض الحكم لغير المقصور عليه وقد ناقش الكثير من الأصوليين هذه المسألة ويكفي ههنا الإشارة إلى أن طرح الأصوليين لهذه القضية يتميز بالمفهوم الاستدلالي لها، أي على اعتبارها استدلالاً تنتج منه مدلولات عبر ما يسمى بالمفهوم، ومفهوم المخالفة لديهم عموماً هو أن يثبت الحكم في المسكوت عنه على خلاف ما ثبت في المنطوق[36]، فدلالة العبارة التالية:

(8) لا عالم إلا زيدٌ

هي أن العلم محصور في زيد فيقتضي هذا أن ينتفي العلم عن غير زيد من الناس وهذا المقصود بقولهم إنها من المفهوم، ويبدو أنهم اختلفوا في إفادة هذا الأسلوب للقصر حتى أنكره بعضهم وخاصة بواسطة "إنما"، لذلك يظهر تضارب في طرح المسألة بين إفادة إنما للقصر عموماً وبين الأخذ بمفهوم المخالفة في الأسلوب، إذ الكلام عندهم مترجح بين بحث المسألتين وإن كنا نظن أن الباحثين في علم المعاني من الأصوليين قد أشاروا إلى مواضعها في كتبهم[37]، إلا أن الجدير بالملاحظة في كتب الأصوليين هو ترتيبهم لقيمة طرق القصر في الدلالة على المفهوم مما له علاقة في ظننا بقيمتها الحجاجية فهم يجعلون أسلوب النفي مع الاستثناء أعلاها درجة، ثم يليه القصر بإنما ثم القصر بالعطف ثم القصر

بالتقديم وإن كان آخرها ترتيبا أوغلُها في الاستدلال لأنه دال بالفحوى كما نبه إليه البلاغيون[38].

لا شك إذن أن الدراسة التي قدّمها البلاغيون والنحاة والأصوليون في أسلوب القصر عموماً تفتح مجالا خصباً كما رأينا لمباحث الحجاج في اللغة العربية وخاصة أننا لاحظنا علاقتها الوثيقة بمفهوم الاستدلال، ولا يمتنع في نظرنا أن تُدرس الكثير من الأساليب العربية من وجهة النظر التداولية بما يفتح الآفاق لتأسيس درس لساني عربي أصيل، والحق أن أهم النتائج التي خرج بها بحثنا هذا تتلخص في النقاط التالية:

1- يندرج أسلوب القصر عموماً ضمن سياق استدلالي يمكن اعتباره حجة تقود إلى نتيجة يريد المتكلم من المخاطَب التسليم بها.

2- يقتضي استعمال الأسلوب بطرقه المعروفة وجود سياق تواصلي وقصد من المتكلم إلى الحجاج والإقناع، ويمكن إدراج الأسلوب ضمن الأفعال الكلامية التقريرية التي يكون الفعل الناتج من القول فيها هو الاقتناع والتسليم.

3- يوجد تراتب في قيم طرق الأسلوب ودلالتها الحجاجية إذ تقتضي مقامات الإنكار والتردد مثلا استعمال أقوى المراتب المتمثلة في أسلوب النفي مع الاستثناء مع قصر الصفة على الموصوف.وقد أشار البلاغيون والأصوليون إلى مثل هذا الترتيب.

4- تقتضي بعض المقامات في استعمال الأسلوب البليغ تنزيل المخاطبين على غير منازلهم اعتماداً على مفهوم الالتزام، ويقتضي هذا تغيير طريق الأسلوب من الأقوى إلى الأضعف أو من الأضعف إلى الأقوى.

1 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج76/1.

2– أبو الفتح بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ج33/1.

3 – تجلى هذا الارتباط بين اللغة وأداء وظيفتها مبكرا مع نشأة اللسانيات الحديثة على يد اللساني السويسري "فرديناند دي سوسير" ثم تأثر به لسانيو حلقة براغ وعلى رأسهم رومان جاكبسون الذي عبر عن ذلك فيما بعد بصياغته النظرية لوظائف اللغة من خلال المخطط التواصلي. انظر: Christian Baylon et Paul Fabre, Initiation à la linguistique, Nathan, Paris, 2ed, 1990, p64.

4 – في أصول الفلسفة التحليلية والقضايا اللغوية التي ترتبط بها انظر: محمود فهمي زيدان، في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1405/ 1985، ومسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005، ص18وما بعدها.

5 – الكتاب الذي يتضمن الأصول الأولى لهذه النظرية هو كتاب(How to do things with words) للفيلسوف الإنجليزي"جون أوستين" وقد ترجمه إلى العربية الأستاذ عبد القادر قنيني بعنوان:نظرية أفعال الكلام العامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

6 – انظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص41–42.

7 – انظر عرضا لتصنيف أوستين في:

C.Kerbrat-Orechioni, Les actes de langage dans le discours, Nathan.Paris, 1ed.2001, p15.

8 – انظر على الخصوص الفصل الذي طرح فيه سيرل اقتراحاته الجديدة في:

J.Searle, Sens et expression, traduction française : Joëlle Proust, Edit Minuit, Paris. 1982, p39.

9 – انظر في أنواع الحجج المنطقية:عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، ط6، 2002/1423، 297 وما بعدها.

10 – يحاول "ديكرو" من خلال هذا الاقتراح أن يلفت انتباهنا إلى كون الوصف الدلالي الذي يعطيه اللساني للجملة دون النظر إليها في سياق معين هو إجراء افتراضي يقوم به اللساني لتسهيل عملية الوصف والتصنيف، لذا فكل باحث لساني يحاول أن ينشئ لغة فوقية(metalangage) يصف من خلالها معاني التراكيب والملفوظات، ومن أهم تلك اللغات مصطلحات علم التراكيب، لذا فهو يميز تمييزاً دقيقا بين المبادئ البنيوية السوسيرية وبين المقتضيات الجديدة التي تطرحها بعض القضايا التداولية. انظر: O.Ducrot, Dire et ne pas dire, Herman, Paris, 1972, p106-111.

11- O.Ducrot, Les échelles argumentatives, ed Minuit, Paris, 1980, p19.

وقد انتقد الأستاذ"شكري المبخوت" دعوى "ديكرو" بحجاجية الملفوظات واعتبار الحجاج جزءاً من البنية اللغوية ووظيفة ملازمة لها، لذلك فهو يعتبر أن المحاجّة ليست إلا مقاماً من المقامات الممكنة عند

التخاطب،انظر: شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، دار المعرفة للنشر وكلية الآداب منوبة، تونس، ط1، 2006، ص174.

12 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني القاهرة ودار المدني جدة ، ط3، 1413/1992، ص262-263. والإظهار من عندي.

13 – نذكر من بين هؤلاء إلى جانب الأستاذ شكري المبخوت في المرجع السابق، الأستاذ محمد العمري في:البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدر البيضاء،ط1، 1999. وأستاذنا"سليمان بن علي" في رسالته للماجستير وعنوانها"صلة النحو بعلم المعاني لدى الإمام عبد القاهر الجرجاني من خلال مصطلح الوجوه والفروق في دلائل الإعجاز"، جامعة باتنة، السنة الجامعية 2000/2001، الجزائر.ويقوم الفرق بين مصطلح المعنى ومصطلح اللفظ عند الجرجاني على أصل استعمالي يقره استخدامهما لدى النقاد قبله، وهذا ما تفيده ملاحظة مواضع هذا التفريق في دلائل الإعجاز مثلاً. كما يدل على الارتباط الوثيق بين التفريق بين استعمال المصطلحين وبين التفريق بين الدلالتين إتيانهما في سياق واحد لا تفصل بينهما أي أبواب أو فصول.

14 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 46.

15 – المصدر نفسه، ص 258. الإظهار من عندي.

16 – المصدر نفسه، ص266، والإظهار من عندي.

17 – شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص50. الإظهار من استعمال الأستاذ.

18 – سليمان بن علي، صلة النحو بعلم المعاني، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة باتنة، الجزائر، السنة الجامعية 2000/2001، ص38.

19 – المرجع نفسه، ص55. لذلك تنبه كل من الأستاذ المبخوت والأستاذ سليمان بن علي إلى وجه ارتباط هذه الثنائية والمفاهيم المطروحة في دلائل الإعجاز بالمناظرة بين النحو ممثلاً في أبي سعيد السيرافي والمنطق اليوناني ممثلا في متى بن يونس وهي المناظرة التي نقلها أبو حيان التوحيدي، وربما تعلقت أساساً بالفرق بين نحو اللغة الطبيعية والنحو الصوري المتمثل في المنطق الأرسطي. انظر: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، دت، ج1، ص107 وما بعدها.

20 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص315.

21 – المصدر نفسه، ص258. والإظهار من عندي.

22 – طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط1، 1998، ص226.

23 – آثرنا استعمال مصطلح"القصر" لا لتميزه عن مصطلح "الحصر" إذ يؤديان المعنى نفسه في الاصطلاح البلاغي، بل لاستعمال عبد القاهر الجرجاني له في"دلائل الإعجاز". ثم من تبعه من البلاغيين.

24 – أبو البقاء الكفوي، الكليات، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1419/1998، ص716-717.

25 – لا تتعدى حالات اصطناع الأمثلة (المثال هو الشبيه والنظير) في البلاغة العربية إلا بعض الاستعمالات ذات الطابع التعليمي والذي صبغ به الدرس البلاغي منذ نشأته.

26 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص328-329.

27 – المصدر نفسه، ص330-332.

28 – طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص90.

29 – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 2000، ص469. وانظر أيضا: عبد الرحمن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1996/1416، ص1/523-524.

30 – الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، دار سحنون للنشر، تونس، 1997. ص4/110-111.

31 – السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987/1407. ص289.

32 – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص469.

33 – انظر: Dominique Maingueneau &Patrique Charaudeau, Dictionnaire d'analyse du discours, éditions de Seuil, Paris, 2002, p69.

34 – انظر مثلا: الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، تحقيق أحمد عزو عناية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 2003/1424. ص2/46.

35 – بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001/1422، ص1/500.

36 – أبو البقاء الكفوي، الكليات، ص860.

37 – نذكر من بينهم سعد الدين التفتازاني في:شرح العضد الإيجي على مختصر المنتهى الأصولي لابن الحاجب، وحواشي التفتازاني والشريف الجرجاني، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، ط1، 1424/2004، ص3/196.

38 – أبو العباس ابن يعقوب المغربي، مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424/2003. ص1/437. وانظر مثلا: ابن النجار الفتوحي، شرح الكوكب المنير، تحقيق: محمد الزحيلي ونزيه حماد، مكتبة العبيكان، الرياض، 1993/1413، ص3/524.

القارئ وتجربة النص

أ. مليكة دحامنية
المركز الجامعي – البويرة–

1- تمهيد:

مع نهاية فترة الستينيات أصبحت هناك نظرة جديدة إلى العالم انعكست على كل المستويات: السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية. ففي المجال الثقافي أصبح هناك جدل كبير حول الفن المعاصر ومدى اختلافه عن الفن الكلاسيكي. فما يميز التقاليد الكلاسيكية في تفسيرها للنصوص أنها كانت تبحث عن المعنى الحرفي، الأصلي والنهائي للنص، لكن الأمر أصبح مختلفا مع الفن المعاصر بحيث تغيرت نظرة الطلبة – وخاصة منهم الألمان – إلى الفن بصورة عامة، والأدب بصورة خاصة.

لقد ظهرت عدة اتجاهات نقدية جديدة طمحت إلى تجاوز ما وصلت إليه المدارس التقليدية التي بدت قاصرة في دراسة الظواهر الأدبية. فحاولت الخروج بهذه الدراسات من الانطباعات الشخصية والتفسيرات الأحادية، أو مجرد التأريخ الذي تحكمه فكرة العلية أحيانا أو مبدأ التطور أخرى، أو تلك التي اقتصرت في دراسة الأدب في حدود النصية قاطعة بذلك بينه وبين سياقاته التاريخية.

لم يكن بوسع تلك المناهج أن تضع اليد على السر الذي يجعل آثارا أدبية تستمر حية بعد أن تفنى الظروف الاجتماعية التي أنشأتها. «من هنا اعتقد الكثير من الباحثين المعاصرين أن الآثار الأدبية لا تكتب انطلاقا من أوضاع اجتماعية وتأثرا بعوامل تاريخية، ولا تكتب أيضا حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط، بل وتكتب على وجه الخصوص لقارئ ولجمهور يتجه بها أصحابها إليه»(1).

يعطي "كاريل كوزيك" Karel Kosik تعريفا خاصا للفن عن طريق إدخال مفهوم التاريخية – تاريخية الأعمال الأدبية – ومن ثم تأسيس وحدة جدلية بين الطبيعة والفن، أو العمل والتأثير الذي ينتجه.

من هنا ندرك أنّ كلّ عمل فني يحمل طابعا مزدوجا. فهو يعبر عن الواقع من جهة، ومن جهة أخرى، يعبر عن واقع آخر أو حقيقة أخرى لا تنبع إلا من داخل العمل الفني، ومن داخله فقط (2). إن العمل الأدبي يحيا عندما يكون فعالا، والجمهور القارئ بصفة عامة هو الذي يقوم بهذا التفعيل الذي من شأنه أن يجعل من العمل الأدبي عملا حيا ومستمرا.

لقد حاول ياوس في مؤلفه: "من أجل جمالية للاستقبال" (*) رد الاعتبار للجمهور القارئ الذي أهمل كثيرا الدراسات الأدبية، بحيث يؤكد أن ما يضمن استمرارية الأعمال الفنية والأدبية هو استقبالها من طرف قراء وقراءتها من جديد في ضوء معطيات جديدة.

الاستقبال بهذا المعنى هو فعل إيجابي، يتم من خلال التفتح على النص ومحاورته ومن ثم الدخول معه في علاقة حميمة.

يعيد ياوس تأسيس تاريخ الأدب أخذا بعين الاعتبار النص الأدبي، منتج النص، ومتلقي النص، أي الرسالة والمرسل والمرسل إليه بلغة نظرية التخاطب.

---

* - من بين أكثر النظريات اهتماما بالقارئ نظرية الاستقبال التي عرفت منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى كبيرا وأثارت حولها نقاشا ثريا. ويعتبر ياوس من أبرز ممثلي هذه النظرية، اهتم كثيرا بدراسة التاريخ - تاريخ الأدب -. وألح أيضا على دراسة التفاعل بين الجمهور والنصوص وهذا ما عالجه في كتابه "من أجل جمالية للاستقبال" حيث أخذ على عاتقه الرد على العديد من المناهج كالتاريخية والوضعية والماركسية والشكلانية التي بدا بعضها قاصرا في دراسة الأدب والبعض الآخر يحتاج إلى تطوير. من هذه المناهج ما يرتكز أساسا على النص بوصفه موضوعا مستقلا، ومنها ما يرتكز على إنتاج الأديب أو المبدع.

وفي المقابل أهمل طرف أساسي في المعادلة والمقصود به القارئ وما يشعره في نفسه من أثر أثناء عملية القراءة وبعدها.

لقد صب التاريخ الأدبي - في نظر ياوس - ولمدة طويلة مجمل اهتمامه على المؤلف والعمل وضرب صفحا عن القارئ، المستمع والمتفرج الذي يعتبر أساسيا في عملية القراءة.

إنّ الجدال الذي يقيمه ياوس في هذا الكتاب هو ضد كل ما يحول الحقيقة إلى جوهر وهمي أو ماهية أبدية. يقول بأننا وضعنا كليات وجواهر هناك حيث كان من الضروري أن نرجح العلاقات الوظيفية والديناميكية، وبذلك أهملنا مسألة العلاقة وأولويتها على كل العناصر الأخرى. لقد حصرنا بشكل كبير النظام العلائقي عندما جعلنا محور اهتمامنا في الدراسات الأدبية، العمل ومؤلفه وأهملنا الجمهور المتلقي الذي توجه إليه الرسالة.

إنها دعوة من ياوس إلى أن نهتم أكثر بالمتلقي وبذلك تكون نظرية الاستقبال قد ألهبت المناقشة حول موضوع طال إهماله.

إننا نقرّ أنّ تاريخية العمل الفني لا تكمن في الوظيفة التصويرية فقط، ونعني بذلك تصوير الواقع، ولا تكمن أيضا في الوظيفة التعبيرية، بل وتكمن أيضا في الأثر الذي تنتجه أو تحدثه من خلال تفعيل القارئ للنص(3).

في هذا الصدد يتحدث "فولفغانغ إيزر" صاحب كتاب "نظرية التأثير والاتصال" (4) في كتابه "فعل القراءة" عما يسمى بالأثر الاستيطيقي أو الجمالي "L'effet esthétique" الذي يحدثه النص. هذا الأثر يثير ويحرك قدرات القارئ على التمثل والاستيعاب.

إنّ لرد فعل القارئ أو المستقبل دوره الاستراتيجي في مسألة استمرارية النصوص وبقائها. فما يجعل من العمل الأدبي عملا حيا هو إمكانية محاورته من طرف القارئ إثر انغماسه الشعوري والفكري فيما يبدو أنه مشكلة. فكل نص يدعونا إلى أن نؤوله وأن نستخرج دلالته ومعانيه المختلفة والمتباينة، من خلال تجربة القارئ المتطورة مع تطور النص، لأنه بدون مشاركة القارئ الفردي لا يمكن أن يكون هناك أي إنجاز.

في الجزء الأول من كتاب "فعل القراءة" يتحدث إيزر عن المناهج التقليدية التي كانت تهدف إلى البحث عن الدلالات والمعاني الجاهزة الموجودة في النص. المعنى من جهة هؤلاء موجود داخل النص، وما على الناقد إلا أن يكشف عنه ويخرجه إلى حيز الوجود.

عندما نصل إلى استخراج هذا المعنى الذي يشكل النواة، حينئذ فقط نكون قد استهلكنا النص. وماذا يعني استهلاك النص إن لم يكن يعني انتهاء تأويله؟!

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل هناك حدود يقف على أعتابها التأويل؟ وهل يمكننا الزعم أننا قد توصلنا إلى المعنى النهائي للنص؟ إذا كان الجواب بالإيجاب فما هي الآليات التي استخدمناها حتى أمكننا الجزم بمثل هذه النتيجة؟ ذلك أن الإقرار بمثل هذا الأمر – أي بوجود تأويل نهائي – يعني بالضرورة أننا سنترك النص بمثابة القوقعة الفارغة من كل محتوى(5).

هذا المنحى وهذا التوجه في طريقة تأويل النصوص يرفضه الكاتب، وينتقد في الوقت نفسه الناقد الذي يبحث عن الصرامة والدقة في معالجة النصوص، الناقد الذي يقبض على معنى ما في النص ويقدمه على أنه المعنى الأصلي والنهائي. فإذا كان هذا كل هدفه، فإنه بالضرورة لن يتحصل على شيء ذي بال. غير أنه وجد في الجهة المقابلة

من يقول بأن المعنى لا يمكن إدراكه إلا باعتباره "صورة" تسكن حنايا النص. الصورة المتمثلة تعني أنّ هناك معنى ضمنيا في النص، بعكس الناقد الذي يقول بوجود معنى منطقي استدلالي.

ولكن ماذا يعني القول بوجود معنى منطقي استدلالي؟

إنّ القول بوجود معنى منطقي استدلالي يعني غياب عنصر الذاتية في تأويل النصوص[6]. هذه الاستقلالية بالقياس إلى الذات هي بمثابة مقياس للحقيقة. غير أنه يحق لنا أن نتساءل: إذا كان المعنى يحمل طابع الصورة، فإنّ الذات، في هذه الحالة، لا يمكن أن تكون غائبة. إذا قلنا إن المعنى هو صورة موجودة في النص، فإننا نقول بالضرورة بوجود ذات تؤول هذه الصورة، بعكس الوضعية التي نقول فيها بوجود معنى منطقي استدلالي، فإنها لا تستدعي وجود ذات لأنّ المعنى الذي نتحصل عليه في هذه الحالة هو معنى موضوعي.

إذًا، إذا كانت الصورة تثير معنى صريحا في النص، فهي تظهر باعتبارها نتاجا للتفاعل بين رموز النص وإشاراته وفعل فهم القارئ الذي يحدث الأثر، نظرًا لما يمارسه من تأثير على النص. في هذه الحالة، لا يمكن أن نفصل بين الذات والموضوع، فالمعنى لا يحتاج إلى من يشرحه، بل يحتاج إلى من يعيشه [7].

يتعلق الأمر بالإحساس بالأثر أو بالشعور من خلال المساءلة والمشاركة والتبادل، من خلال فاعلية الأخذ المتبادلة بين النص والقارئ.

ما الذي فعله النقد الأدبي سوى أنه حصر مهمته في تفسير المعنى وتحليله بصورة منطقية، من وجهة نظر العصر السائد ووفقا للمناهج القائمة؟

إنّ قدرات النص اللامتناهية تأبى أن يحصر النص في جملة من الأدوات المنهجية التي ترهقه وتكبله وتجعل منه مرآة لواقع اجتماعي معين، أو مجرد عن الحياة النفسية والروحية لمؤلفه. فما يميز الجدل المعاصر في الفن والأدب هو رفض تلك الأنظمة الكلاسيكية التي تتميز بالانسجام والتوافق ومبدأ عدم التناقض إزاء فن يعتبر التجزؤ والتجذر والتجريد واللاانتماء أهم عناصره [8].

ما أصبح يهم مع الفن المعاصر هو تفاعل النص مع جملة من المعايير الاجتماعية والتاريخية والسياسية، وكذا القارئ الذي يعتبر طرفًا أساسيا في عملية القراءة. هناك عناصر جديدة لم تتمكن الهرمنيوطيقا الكلاسيكية، وكذا المناهج النقدية المختلفة من إدراكها، ومن أهم هذه العناصر القارئ أو ما يسمى بالمرسل إليه.

نحاول في هذا المقام تحليل الموقف الجمالي وكيفية تأثيره انطلاقا من ثلاث لحظات جدلية كبرى، ونعني بها: النص، القارئ والتفاعل القائم بينهما. وهي النقاط الأساسية التي ركز عليها "إيزر" بالخصوص في كتابه "فعل القراءة". لكن قبل هذا يجدر بنا أن نطرح سؤالا جوهريا: ما هي القراءة؟

يصف إيزر القراءة بأنها تلك العملية الجدلية التي يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص. هذه العلاقة لا ينظر إليها بوصفها تسير في اتجاه أحادي الجانب من النص إلى القارئ، بل تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص. والقراءة التي تتخذ هذا المنحى وهذا الأسلوب هي القراءة الفعالة والمنتجة، ويسميها إيزر أيضا بالقراءة الفينومينوليجية.

لقد فهمت القراءة الفينومينوليجية بأنها وسيلة لوصف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص من خلال منظوراته المختلفة. «وتتحرك عملية القراءة على مستويات مختلفة من الواقع، واقع الحياة، واقع النص، واقع القارئ، ثم أخيرا من خلال واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ. عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث إنّ النص قد استقبل، بل من حيث إنّه أثر في القارئ»[(9)]. ولكن متى يحدث الأثر؟

يحدث الأثر حينما يبدأ القارئ في التعرف على ما يعرفه، حينما يسلط الضوء على ما لم يقدر المؤلف أو لم يشأ قوله. حينئذ تصبح القراءة بحق الأداة التي من خلالها يحقق الوعي ذاته. والمقصود بالوعي في هذا المقام وعي الذات والمفكرة أو الذات القارئة التي تستجيب لنداء النص، وبذلك تتحقق عملية القراءة بكل أبعادها.

2 – معالجة النص:

من الأهمية بمكان أن ندرس كيف يصنع وكيف تكون كل قراءة له إبانة محضة عن مسار تكوين بنيته؟

يتطلب النص من القارئ بذل جهد كبير لكي يملأ "الفراغات" "ما قيل" و"ما لم يقل". غير أن هذا لا يعني أن كل مهمة القراءة هي إكمال أو ملء الفراغات وكفى، بالعكس، تسمح القراءة بالتبادل بين القارئ والنص، على أساس من الجدلية المستمرة بينهما.

إنّ قراءة النص تمثل شرطا ضروريا للتأويل أيًا كان نوعه، فمن الضروري أن نقرأ النص أولاً قبل أن نؤوله، ليس هناك محتوى محدد بصورة قبلية، بل يتأسس المعنى ويتشكل أثناء عملية الاستقبال ذاتها، أي في اللحظة التي يدرك فيها القارئ الرسالة – النص– ويتفاعل معها من خلال نشاطه التركيبي لعلامات النص ودلالاته وهذا استنادا إلى الفلسفة الفينومينولوجية التي تشترط أن تكون كل العبارات والمفاهيم مستمدة من عالم التجربة – عالم النص – المتحول والمتطور باستمرار(10).

أما فيما يخص الشروط التي تمكن من إحداث التفاعل بين النص والقارئ فإنها تكمن في بنيات النص ذاتها، إذ «حتى وإن كانت هذه البنيات تنتمي إلى النص، فإنها لا تؤدي وظيفتها على مستوى النص، بل تؤدي وظيفتها على مستوى حساسية القارئ»(11). والقارئ الذكي هو الذي يخلق المعنى من خلال تفاعله مع بنيات النص السطحية والعميقة. إننا بقدر ما نرتبط بالنص بقدر ما يزداد المعنى في التبلور والكثافة على مستويات معرفية متعددة، وهذا ما يؤدي بنا إلى القول بأنّ دور القارئ هو دور أساسي في عملية الفهم والإدراك والتخيل. ومن هنا تأتي ضرورة طرح مفهوم القراءة "كمشاركة" من خلال اندماج القارئ في بنيات النص التي يعدلها في ضوء المعطيات الجديدة التي تتاح له في كل مرة.

إن السؤال عما يمكن أن يعنيه نص ما، أو قصيدة ما قد استبدل بالسؤال: ما الذي يحس به القارئ وهو يقرأ هذا التأثير؟ ما هي أحاسيسه وانفعالاته وإدراكاته؟ بهذا يصبح المعنى بمثابة "حدث" (Evénement) حي يعيشه القارئ، يصبح المعنى بمثابة تجربة معيشة يتفاعل من خلالها القارئ مع النص.

إنّ وجود النص يتوقف على مدى إحساس القارئ به، أي على مدى ما يحدثه فيه من تأثير، ولا يتوقف أبدًا على مدى إدراكنا لمعنى مجسد في النص بصورة قبلية، كما يقول بذلك أصحاب التأويل التقليدي(12).

ولكن من هو هذا القارئ المنشود؟ ما هي هويته؟ وما مدى قدراته على فكّ شفرات النص؟

يحدد إيزر قبل كل شيء نقطة جوهرية مفادها أنّ الآراء التي وضعها في كتابه "فعل القراءة" ليست رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة، ولكنها بالأحرى ردّ فعل لشيء أهمل حتى الآن في الدراسات الأدبية، ويعني به القارئ (13). وفكرة القارئ ترتبط بأوثق الوشائج بالفينومينولوجيا وعلم التأويل الذي يعطي الأولوية للذات الملاحظة أو الذات القارئة، ونعني بها الذات المفسرة التي تواجه العمل.

لقد عرف النقد الأدبي سلسلة من القراء النموذجيين، في كل مرة تعلق الأمر بمسألة التأثير والاستقبال الأدبي. هناك القارئ الواقعي أو الاختباري، وفي نفس الوقت هناك القارئ النموذجي والقارئ المثالي. القارئ المثالي، وبخلاف النماذج الأخرى للقراء هو قارئ خيالي، بمعنى أن ليس له أي أساس من الواقع وهنا يكمن دوره الأساسي. كيف ذلك؟

بإمكان القارئ – باعتباره قارئا خياليا – أن يتصرف حسب الوضعية التي يكون عليها النص، فهو يخلق جوا من التأويل يتناسب مع الفراغات الموجودة في النص.

القارئ المثالي، إذن، هو القارئ الذي يمتلك قدرات خيالية تمكنه من تسيير حركية النص باحثا عن بنائه ومركز القوى فيه، ومن ثم يمكنه إضفاء الدلالات التي يراها توافق النص وكذا ملء الفراغات الجدلية فيه بحسب الإشكالية المطروحة مستجيبا بذلك لنداء النص والإشارات الجمالية التي يثيرها بداخله.

وإذًا، من هو قارئ إيزر؟ وأين موقعه من النص؟

قارئ إيزر هو قارئ مثالي: «منغمس في النص، يعيش عملية الصنعة الخيالية للنص من أولها إلى آخرها»(14)، وكلما أدرك الأساليب اللغوية والنحوية والجمالية للنص، كلما تحققت عملية القراءة. معنى هذا أن الأنا المفكرة – أنا القارئ – لا تتحقق إلا عندما تدخل دخولا فعليا في علاقات وارتباطات مع اللغة وحركتها. يقول إيزر بأنه لا يمكن لأي

نظرية للنصوص الأدبية أن تستغني عن القارئ، إنه بمثابة "نظـــام مرجـــعي" (système de référence) للنص، وهو الوحيد الذي بإمكانه أن يحقق للنص معناه(15). ولكن من هو بالضبط هذا القارئ المفترض؟

إنّ القارئ الذي سنتحدث عنه – مركزين في ذلك على آراء إيزر على الخصوص – هو القارئ المتضمن في النص. فبخلاف القراء الآخرين، القارئ الضمني ليس له أي وجود حقيقي، وإنما يتحقق هذا الوجود من خلال النص فقط (16). ونقصد بتحقيق الوجود اكتشاف الذات العارفة لنفسها على نحو جديد من خلال معايشة تجربة النص والدخول معها في علاقات فعلية من خلال الإصغاء والتساؤل. عندما ينتهي القارئ من قراءة النص بهذه الطريقة، يكون قد حقّق ما تتطلبه القراءة الفينومينولوجية.

إنّ التقاء النص والقارئ هو الذي يخرج النص الأدبي إلى الوجود، وهذا يعني أنّ القارئ يضفي على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص. غير أنّه لا يمكن تحديد هذا التلاقي على وجه الدقة بحيث يظل تقديريا دائما. أوليست نظرية إيزر متجذرة الأصول في الفلسفة الفينومينولوجية التي جاءت كرد فعل على الفلسفة العقلية التي تنشد الحقيقة المطلقة؟! فالحقيقة وفقا للفلسفة الفينومينولوجية نسبية وهي لا تكون إلا في حال انخراط الإنسان في علاقات حميمة مع الأشياء أو الموضوعات(17).

لا يمكن للقارئ إلا أن يكون تاريخيا، بمعنى أنه يتعلم من تجارب الحياة المستمرة والمتواصلة، وتجارب الحياة نفسها لا يمكن أن ترد إلى نظام من العلاقات الثابتة، بل إنها عرضة للتغير والتبدل والتطور المستمر.

إنّ مفهوم القارئ الضمني هو نموذج متعال يسمح لنا أن نشرح كيف يحدث التأثير، وكيف يكتسب المعنى. ويشيد إيزر في هـذا الصـدد بآراء نورمـان هولانـد (Norman Holland) التي تعتبر امتدادا لنظريته وأتباعه من أصحاب الاتجاه الفينومينولوجي. فنورمان هولاند يرى – شأنه في ذلك شأن هؤلاء الفينومينولوجيين – «أنّ القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي»(18). فالقارئ يجعل العمل يتحرك بقدر ما يحدثه فيه من تأثير، وبقدر ما يثير في نفسه من اهتمامات وانشغالات ومن ثم يحدث التجاوب. يحدث هذا خاصة إذا ما عرفنا أنّ النص الأدبي هو نص خيالي بحيث يحتوي

على جملة من الإشارات الاصطلاحية، بإمكان هذه الإشارات أن تحدث نوعا من "التواطؤ" بين النص والقارئ، أو لنقل إنّها تقرب القارئ من النص حتى تتم عملية الفهم. هذه الإشارات تنتظر دائما إثراء القارئ لها وتبقى على الدوام محل نقاش ومراجعة.

لا يمكن تثبيت المعنى في النص، هناك دائما احتمالات وإمكانات في النص تجعل من الدلالة دلالة مفتوحة. هذه الإمكانات هي بالضبط ما يحرك التفاعل بين النص والقارئ. « ليس من معنى حقيق لنص ما»، عبارة قالها بول فاليري Paul Valery. هذه العبارة تتيح المجال لقراءتين: الأولى أن بإمكان القارئ أن يتصرف بنص ما على نحو ما يحلو له. أما الثانية فهي تخول له إمكانية أن يمنح لهذا النص تأويلات لا متناهية.

ولكن ألا يعني هذا غياب مرجعية النص؟ غياب الوضعية التأويلية التي تعتبر الأساس الذي ينطلق منه التأويل؟ ألا يؤدي بنا إلى القول باعتباطية التأويل؟

ليس من شكّ أنّ ما يجعل خطابا ما خطابا ناجحا يتوقف على مدى ملاءمته للوضعية المطلوبة في ذلك الموقف. النص الأدبي هو نص خيالي، غير أنه لا ينبغي النظر إليه على أنه يتعارض مع الواقع، بالعكس هو «وسيلة لإعلامنا بشيء ما عن الواقع»[19].

إنّ الخطاب الخيالي ليست له وضعية محددة، بل إن القارئ هو الذي يحدد هذه الوضعية من خلال قراءته لما هو مرسوم في النص، وهو الذي يصنع الموقف أيضا من خلال ملاحظته لتلك الفراغات الجدلية التي تتيح له إمكانية إعادة خلق المعنى من جديد.

2 - 1 - النص والقارئ:

كيف يتم استقبال النصوص الأدبية؟ ومن الذي يقوم بعملية التلقي هذه؟ من الذي يحكم على قيمة النص بصفة عامة ويمنحه دلالات مخالفة أو مناقضة لمظهره الخارجي؟

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة لا يختلف فيها اثنان «فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له. وهذا يعني أنّ القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى. وهو شريك مشروع لأنّ النص لم يكتب إلا من أجله»[20]. وفي هذا السياق يتحدث جورج بوليه عن أفكار هامة في ما يخص إشكالية القراءة والفهم، ويعطي أهمية قصوى للقارئ، بالنسبة له لا قيمة لعمل فني ما إذا لم يقرأه قارئ ويفصح عن معانيه[21].

النص عبارة عن نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه – المؤلف أو المرسل – يتكهن بأنها فرجات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: أولهما أنّ النص يحيا من قيمة المعنى الذي يكون القارئ قد أدخله على النص. وثانيهما أنّ النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنّه يترك للقارئ إمكانية المبادرة التأويلية. لمن يُبثّ النص إن لم يكن إلى امرئ جدير بتفعيله، كما يؤكد ذلك أصحاب الاتجاه الفينومينولوجي. والقارئ المتلقي هو الذي يوجه نشاط القراءة بحسب ما هو موجود، أو لنقل ما يخيل للقارئ أنه موجود. النص الأدبي لا وجود له في الواقع حيث إنّه صنعة خيالية أولاً وأخيرًا، وهو بذلك مفتوح إزاء ألف قراءة ممكنة.

2 – 1–1 – الفراغات في النص:

ما الذي يعنيه إيزر بمصطلح الفراغات؟ ما الذي يعنيه ملء هذه الفراغات بالنسبة للقارئ ولعملية القراءة على السواء؟

يؤكد إيزر أنه أثناء قيام العلاقة الحوارية بين النص والقارئ، تلعب الفراغات دورًا أساسيًا في دفع القارئ وتحريكه. إنّها بمثابة الشروط التي تتم من خلالها عملية الفهم. كيف ذلك؟

نحن نتحدث عن فراغات، عن فجوات مموضعة في النص، من شأنها أن تربك مسار القراءة من جهة، ونتحدث عن إمكانية إحداث هذه الفراغات تقاربًا بين النص والقارئ، إمكانية تحريك قدراته من جهة أخرى. ألا يعد هذا تناقضا؟

صحيح أنّ الفراغات عند إيزر تعيق تماسك النص، ولكنه يؤكد في الآن ذاته أنّ الاتصال بين النص والقارئ، إنما يتحقق من تلك الحالة الطارئة، من تلك الوضعية السالبة بينهما، وليس من الحالة المشتركة لكليهما. من هذا المنظور تتحول الفراغات في نظر إيزر إلى حوافز لخلق الأفكار. فملء الفجوات يعني أنّ القارئ يقيم حالة من الاستمرارية أثناء عملية القراءة. وهو مطالب بملء الفراغات، كي يكمل المواضيع بالشكل الذي يرضيه، وأيضًا بالشكل الذي يتوافق مع مخططات النص، وبذلك يحولها إلى نتاج ملموس.

لا توجد حقائق بالنسبة للنص الأدبي بل توجد مجموعة من الخطط لها وظيفة تحفيز القارئ ليحدد لنفسه الحقائق. هناك طرق وأساليب شتى لتناول النص، يستطيع القارئ أن يحدد من خلالها منظورات مختلفة للنص. إنّ كلية النص لا تتحقق دفعة واحدة، بل عبر مراحل، وإننا بفضل هذا التنوع في الرؤى والأساليب التي نتناول بها النص نضمن له الغنى التجدّد والاستمرار.

كلّ النص يخلق طريقته أو أسلوبه الخاص، ولا يمكن أن نخضعه لمنهج محدد سلفا، بل يتبلور المنهج من خلال عملية الفهم نفسها، أي أنه يظهر جزئيا أثناء تناول النص.

لا يمكن القول بوجود وضعية محددة سلفا مع النصوص الأدبية، ولا يمكننا الحديث أيضا عن سيطرة ذات على موضوع، ذلك أنّ الوضعية في هذه النصوص "تبنى" شيئا فشيئا من خلال تعاطف حقيقي مع النص.

إننا نريد من المعرفة العلمية السيطرة والفائدة، لكننا في مجال العلوم الإنسانية القائمة على الفهم نبحث "عن لقاء ثان" بين الإنسان والعالم، بين القارئ والنص.

2-1-2- الاستراتيجيات النصية:

علاوة عن كون النص يحتوي على جملة من الفراغات والفجوات، يؤدي النص وظيفته بوصفه مجموعة من "التعليمات" أيضا، فهو إما أن يزود القارئ بمعلومات معينة أو يهيب بتجربة بعينها لقارئ ما، وهذا التزويد بالمعلومات أو استحضار التجربة يخضعان لتركيبات وتعديلات بواسطة الاستراتيجيات التي يكشف عنها النص.

ما هي هذه الاستراتيجيات التي يكشف عنها النص؟ أين تكمن مهمّتها؟ وما هو موقعها من النص نفسه؟

توجد في النص تخطيطات بيانية وإحالات مرجعية تساعد القارئ على تجسيد ما هو موجود في النص، وتوجهه أثناء عملية القراءة. هذه التخطيطات والهياكل هي بالضبط ما يسمى الاستراتيجيات النصية.

تشكل القراءة القاعدة الأساسية لتركيب وتنظيم هذه الاستراتيجيات التي تكمن مهمتها في كونها تقوم بإدراج الذات القارئة في النص. إنها تبحث عن إقامة نوع من التكافؤ بين النص والقارئ حتى يتم الاتصال ويتم الحوار[22]. إنّها تتيح أيضا لبنيات وتقنيات النص

أن تحدث تأثيرا في القارئ. معنى ذلك أن هذه الاستراتيجيات عبارة عن بنيات تكمن وراء تقنيات النص السطحية والعميقة وبالتالي تمكنها من إحداث التأثير[23]. ولكن كيف نصل بفضل هذه الاستراتيجيات إلى تجميع شمل المعنى الذي يضمن لنا تمرير عملية الاتصال بين النص والقارئ والجمهور؟

الواقع أن على هذه الاستراتيجيات أن تكشف عن العنصر غير المتوقع في النص داخل المعهود والمتعارف عليه[24]. على القارئ أن يُفعّل النص من خلال هذه الاستراتيجيات "ما لم يقله النص" من خلال "ما يقوله". ذلك أنّ لكل نص مكونتين اثنتين: المعلومة التي يوفرها المؤلف، وتلك التي يضيفها القارئ المثالي، علمًا أنّ هذه المعلومة الأخيرة تكون محددة من قبل الأولى وموجهة منها.

لقد ترك النص للقارئ إمكانية استكمال جزء من عمله، وهذا الاستكمال يتم عندما يدرك القارئ تلك الاستراتيجيات النصية ولكن هل يمكن أن نضبط الفهم ضبطا صارما فيما يخص النص الأدبي باعتباره صنعة خيالية؟

لا يوجد هناك وصف دقيق في حالة النص الأدبي، مثلما هو الحال مع النص العلمي. إنّ جلّ ما في وسعنا هو رسم تخطيط يعين القارئ أثناء عملية القراءة. هذه البيانات والتخطيطات تحفز مخيلته وتثير ذهنه وتقويه. تضعف المخيلة كلما تعلق الأمر بالنص العلمي، لأنّ كل شيء محدد بشكل صارم ودقيق، أما في حالة النص الأدبي، فالأمر كلّه مبني على افتراضات وإمكانيات، مما يفتح المجال واسعا لإمكانية التأويل، وإن كان التأويل الذي يقصده إيزر في هذا المقام هو تأويل موجه من طرف العناصر المشكلة للنص. الاستراتيجيات النصية مطالبة أيضا بتنظيم العلاقات الداخلية للنص، هذه العلاقات تشكّل الموضوع الأدبي الذي يسعى القارئ إلى بنائه أثناء عملية القراءة.

تتم عملية البناء هذه من خلال إدراج عنصر الانتقاء (Choix)، إذ ينتقي القارئ العناصر الدالة التي تؤدي المعنى المطلوب أكثر من غيرها، ويحملنا الانتقاء إلى إدراك النص ومن ثم إدخاله ووضعه في سياقه الذي يلائمه.

النص هو النافذة التي نطل من خلالها على العالم، فهو موجه دائما وجهة معينة، هناك وعي، وهناك قصد سواء عند المؤلف أو القارئ.

إنّ هدف العمل الأدبي هو جعل قارئ النص منتجا له لا مستهلكا فقط، باعتباره فردا له واقعه الخاص وتجاربه الخاصة، وهذا ما يجعل النص مدخلا إلى شبكة لا تحصى من المعاني تتبدل أفاقها باستمرار.

2-1-3- جدلية الموضوع والأفق:

هناك منظورات عدة ننفذ من خلالها إلى عالم النص. تختلف المنظورات باختلاف القراء، وباختلاف رؤاهم وتوجهاتهم أيضا. هناك من يبحث عن فهم للنص من خلال وضعية الراوي، وهناك من يبحث عن فهم انطلاقا من الشخصيات... وهكذا. من هنا يأتي الحديث عمّا يسمى بجدلية الموضوع والأفق[25].

تقوم هذه الجدلية بمهمة توجيه القارئ، إذ يستحيل عليه أن يحيط بالنص من كل الجوانب في اللحظة ذاتها. إنه ينتقل من ناحية إلى أخرى أثناء القراءة، وهذا الانتقال بين جنبات النص هو الذي يمكنه من امتلاك ناصية الموضوع الذي هو بصدده. هناك وجهة نظر متحركة داخل النص تسمح للقارئ بالفهم التدريجي، ونقصد بالفهم التدريجي الفهم الذي يتم عبر مراحل متواصلة من خلال عملية تركيب مستمرة.

كلّ ما يشدّ القارئ في النص يدخل في إطار تشكيل الموضوع. ففي كلّ مرة ينظر القارئ إلى النص من زاوية معينة ويجد فيها ما يشد انتباهه ويحثه على إعمال الفكر، فإنّ ذلك سيدخل لا محالة في إطار تشكيل الموضوع. وهكذا تمتد هذه الرؤية حتى تشمل كل المنظورات فيتكون ما يسمى بأفق النص. والمقصود بأفق النص كلّ ما يتبدى لنا من زاوية معينة.

هذا الأفق المتعلق بالأفكار الرئيسية ليس صدفة وليد الصدفة، بمعنى أنه لم ينشأ بطريقة عشوائية، بل هو نتاج جهد متواصل من طرف القارئ الذي اجتهد في فهم النص من منظوراته الأساسية، فإذا جعل القارئ من البطل – على سبيل المثال – موضوعه الرئيسي، فإنه في هذه الحالة سيهتم لا محالة بأفق وجهات النظر المتعددة للأشخاص الثانويين التي يمتلكونها عن ذلك البطل، وبذلك فالأفق مشروط بظروف محددة ودقيقة، ولا يمكن أن يكون اعتباطيا بحال من الأحوال. بهذه الطريقة ينتج التفاعل بين الموضوع والأفق في ذهن القارئ[26]. إنّ وجهة نظر القارئ لا تنثني تتغير وتتبدل في كل مرة يعالج فيها النص من منظور معين. ما يميز هذه العملية هو الاستمرار والسيرورة.

أثناء عملية القراءة يتوسع أفق القارئ ويتعدل باستمرار من خلال ما يكتشفه في النص، فيتغير ويتبدل ويحور بطريقة دائمة ومستمرة، وذلك هو البناء المنتج، البناء الحقيقي.

في هذه المرحلة بالذات تأتي ضرورة طرح مفهوم أفق الانتظار كما هو وارد عند هانس روبرت ياوس في مؤلفه "من أجل جمالية للاستقبال". لقد تأثّر ياوس كثيرا بفلاسفة التأويل ومنهم هانس جورج جادامر على الخصوص وعنه أخذ فكرة "أفق التوقعات"، بعد أن أحدث فيه شيئا من التعديل يتناسب ونظريته في التلقي. أما المقصود بأفق الانتظار من وجهة نظر ياوس، فيعني به نظام الإحالات المرجعية المصوغة بطريقة موضوعية[27]. أو لنقل إنّه مجمل التوقعات والتخمينات التي يتزود بها القارئ عن النص قبل أن يشرع في ممارسة فعل القراءة. ذلك أنّ القراءات لا تتم في فراغ، بل تتم انطلاقا من نص فيه جملة من الإشارات المتواضع عليها، والتي تساهم في عملية القراءة وتدعمها. من هنا نقول إنّ عملية القراءة ليست ذاتية محضة، ولا موضوعية محضة، بل تتأرجح بين هذين القطبين.

لا يمكن لعمل أدبي ما أن يكون جديدا كلّ الجدة، ذلك أنّ كلّ عمل يذكرنا بعمل آخر قرأناه سابقا، إن ضمنيا أو بشكل صريح: « نظرا لأنّ سنن النصوص ونوعيتها وتقاليد القراءة كلها عوامل تساهم بشكل غير واع في مد القارئ بتصورات أولية عن محتوى وشكل العمل الفني»[28]. يكون الجمهور مهيأً على نحو ما للاستقبال، بحيث يتصور بشكل أو بآخر ما الذي سيحدث، وكيف ستكون النهاية، استنادا إلى تجارب سابقة تتحكم في عملية القراءة بقصد أو بغير قصد. يعدل هذا الأفق مع القراءة المتتالية والمستمرة، فيعتريه التغير والتحول والتحوير، بحسب الوضعية التأويلية ووفقا لقواعد اللعبة الموجودة في النص[29].

إن القارئ هو الذي يمنح الواقعة الأدبية قيمتها بالنظر إلى سلسلة الاستقبالات، أي بالنظر إلى سلسلة القراءات السابقة. غير أن هذا لا يعني أن القارئ يعيد إنتاج القواعد القديمة، بل ويمكن أيضا أن يؤسس لأفق انتظار جديد. ولكن كيف يتغير أفق الانتظار؟ وكيف يتسنى لنا إعادة بنائه من جديد؟

يتغير أفق الانتظار بتغير الوضعية التأويلية التي يكون عليها المستقبل، ذلك أنّ كلّ تأويل يكون انطلاقا من وضعية محددة واهتمامات خاصة تطبع فكرة المستقبل. فهو يطرح أسئلة على النص تكون مغايرة تلك التي طرحت في عصر آخر، نظرا لبعد المسافة الزمنية وكذا

اختلاف المفاهيم والتصورات، ولأنه صاحب تجربة سابقة أيضا، فكل ذلك يساهم في تغيير أفق انتظاره وإعادة تشكيله من جديد.

تسمح لنا إعادة بناء أفق الانتظار بتجديد الأسئلة القديمة التي طرحها القارئ أثناء صدور العمل أول مرة، وبإضافة أسئلة جديدة مواكبة للعصر الذي يعيشه القارئ. هناك أفقان: الأفق القديم والأفق الجديد، وهناك تأويلان: التأويل القديم والتأويل الجديد، وانطلاقاً من المقارنة بينهما يتضح الفرق وتظهر الإضافة الجديدة التي أتى بها القارئ من خلال ربط سلسلة الاستقبالات الماضية بالاستقبالات الحاضرة، ومن ثم دحض المقولة التي تزعم بوجود آثار أدبية خالدة. يقول ياوس ليس هناك جوهر مطلق في النص، بل هناك تجديد مستمر في محتوى النصوص(30).

من هنا نستنتج أنّ أدبية النص تبقى كاحتمال مشرع على أشكال من العلاقات الممكنة لقراء مختلفين مع هذا النص.

يعيد القارئ تشكيل جزيئات النص من خلال عملية القراءة، فتراه يحلّل ويوازن ويقارن بينها مما يكسبها أبعادا جديدة ودلالات لم تكن من قبل. تلتحم تلك الدلالات مع بعضها، وتشكل معنى أساسيا واحدا بعد أن كانت معزولة ومتفرقة، يتجلى كلّ ذلك من خلال عملية البناء والإنتاج.

كلّ وجهة نظر تتحول وتتبدل عندما نضعها في علاقة مع وجهة نظر أخرى، فينتج معنى جديد، وبذلك يغتني النص ويتطور. من خلال هذه الشبكة من العلاقات تتأسس الوحدة النصية، ونعني بالوحدة النصية، الموضوع الجمالي(31). هذه الوحدة النصية هي نتاج التغيرات والتبدلات المستمرة لوجهات النظر القائمة في النص.

2-2- التفاعل بين النص والقارئ:

ترسم الاستراتيجيات الخطوط الأولى للنص، وتنظم الإمكانات والاحتمالات الكامنة فيه، غير أنّ القارئ هو الوحيد الذي بإمكانه تحقيق هذه الإمكانات، أي أنه الوحيد القادر على تقعيدها، ومن ثم ترجمتها إلى واقع حي.

متى يحصل الاتصال بين النص والقارئ؟

يحدث ذلك عندما يصبح النص "متضايفا"(32) مع وعي القارئ، أي عندما يتحول النص إلى القارئ، ويصبح هناك شعور يربط بينهما، ذلك أن النص في حاجة إلى من يخاطبه ويدخل معه في حلقة تواصلية. ولكن كيف تتم عملية الاتصال؟ هل تتم في اتجاه أحادي الجانب، من النص إلى القارئ فيكون القارئ بذلك مفعولا به عوضا أن يكون فاعلا؟ أم تتم في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص؟

إن القراءة في جوهرها تفاعل ديناميكي بين النص والقارئ، وكلّ محاولة لإرجاع نص متعدد المعنى إلى تفسير أحادي المعنى سيحكم عليها لا محالة بالفشل، ذلك أن تناقضات النص تجعل أي بحث عن بنية منسجمة لدى المؤلف بحثا وهميا.

النص الأدبي له مأزقه ونتاقضاته، وهو متعدد المعاني أيضا ما يتطلب من القارئ الفطنة والذكاء، والقراءة التي تتم في اتجاه واحد هي أبعد من أن تحقق هذه الغاية.

إنّ أفضل النصوص هي تلك التي تترك للقارئ مجالا لاستخدام مخيلته وخبرته ومعارفه، أفضل النصوص هي تلك التي تترك له فسحة للقول. هناك دائما ما يقال عن النص. هناك فجوات على القارئ أن ينفذ من خلالها إلى قلب العمل ويتعمق في وجوده، أما إذا كان النص واضحا كل الوضوح، ولا يوحي للقارئ بأي شيء، أو يوحي له بالشيء اليسير فقط، فلا مناص حينئذ من أن يتسلل الملل إلى قلب القارئ، فيغيب بذلك عنصر التشويق، وتغيب المتعة كذلك.

الكتابة تستدعي القراءة، ولا قيمة لما يكتبه المؤلف إذا لم تكن هناك ذات تقرأه وتدقّق البحث فيه. إننا لا نكتب إلا للآخرين وعبر الآخرين.

إذاً، الضرورة تستدعي أن يكون هناك آخر يقرأ النص ويؤوله أيضا. ولكن كيف يتم إدراك النص؟ هل يتم ذلك دفعة واحدة أم يدرك عبر مراحل متتالية؟

تؤكد فينومينولوجية القراءة أنّه من غير الممكن أن يدرك القارئ النص دفعة واحدة، بل يتم ذلك على مراحل. ذلك أنه من غير الممكن أن يحيط القارئ بالنص دفعة واحدة إحاطة شاملة وكلية. يشبه النص المكعب من حيث توالي الوجوه، في كل مرة ينظر القارئ إلى النص من جانب محدد إلا ويكتشف شيئا ما، وكلما توالت الوجوه، توالى الفهم واختلف وتعدد.

ما هي القراءة؟! إن هي إلا لحظة تفاعل بين الماضي والحاضر. الماضي هو ما كتبه المؤلف، هو النص. أما الحاضر فهو القارئ من حيث إنّه كائن تاريخي له أفقه الخاص، وله خبرته ومعارفه التي تميزه عن غيره، وتطبع عملية القراءة بطابعه الخاص.

بفضل القراءة، وبفضل أفق القارئ، يصبح هناك اندماج للآفاق، الآفاق الماضية والحاضرة معا. هناك تشابك وتداخل بين أفق المفسر وأفق النص، ذلك أن النص من حيث إنّ له أفقا، ومن حيث إنه "معطى"، يحيل من تلقاء ذاته إلى قدرة المفسر على تأويله. فالنص يمتلك شرعية وصلاحية تخول للمفسر أن يفهمه على نحو معين دون غيره. بإمكان المفسر أن يحدد أشياء وأشياء وأن يظهر أنواعا من المتناقضات، إنّه قادر أيضا، وباستمرار في إطار وحدة النص على تصحيح أفكاره وتجاربه في كل مرة، وإضفاء التجانس والاتفاق عليها. صحيح أنه من غير الممكن أن يقدم المفسر تجانسا نهائيا للنص، أو معنى يقينيا، لأنّ الحقيقة في العلوم الإنسانية لا يمكن إلا أن تكون نسبية، إذ من غير الممكن من المفسّر أن يتعرف على عالم النص معرفة كاملة، وليس بإمكانه أن يحدده تحديدا كاملا، ولكنه باستطاعته أن يكتشف شيئا جديدا.

هناك منظورات عدة للنص، وكلما توالت هذه المنظورات كلما تكشف المعنى، واختلفت الرؤى وتعددت. وفي اختلاف الرؤى يتضح النص أكثر وتبرز معالمه إلى الوجود. إن النص يعبر عن تجربة، وهذه التجربة قابلة للفحص والتعديل، قابلة للتصحيح ولا يكون ذلك إلا من خلال فعل القراءة ومن خلال قدرة المؤول وفطنته أيضا.

توجد في النص معطيات أولية يجعلها المؤول موضوعا للبحث، يجعلها نقطة انطلاقه في تفسير النص. والفلسفة الفينومينولوجية ترتكز أساسا على ما يسمى بالرؤية أو الإبصار، النص في مواجهة المؤول، إذ يستمد النص ملامحه في أوجه نشاط المؤول وفاعليته، ومن مختلف الأحوال والأمزجة التي تعرض له.

الوضعية التأويلية أو الموقف التأويلي هو جزء من التاريخ، لقد نشأ وتطور ابتداء من ماضٍ، كما أنه يحيل في ذاته إلى مستقبل. وفي هذا الموقف تكون للقارئ مقاصد معينة وغايات يحققها بواسطة العمل، والمقصود بالعمل هنا فعل القراءة الذي يقوم به القارئ أو المفسر. الموقف في النهاية، وضع حاضر في التاريخ.

من الطبيعي أن يؤدي بنا هذا إلى السؤال التالي: ما الذي نسميه تاريخا؟ وكيف ينبني؟

التاريخ الذي نقصده هو تاريخ النص – تجربة النص –، فالقصة أو الحكاية المروية هي ما نعني به التاريخ في هذه الحالة وذلك حتى لا تثير هذه الكلمة أي التباس في المعنى.

كلّ نص يثير من الوهلة الأولى جملة من الانتظارات، فهو عبارة عن تجربة، وللقارئ تجربته أيضا، ومن خلال عملية القراءة تتفاعل التجربتان.

بإمكان القارئ أن ينظر إلى النص على أنه حدث معيش، في هذا الحدث يكون هناك تقارب وتباعد وتجاذب وتنافر بين علامات النص ودلالاته. في هذا الحدث يتكشف النص ويتجلى على كل الاحتمالات، ذلك أن النص الذي يطرحه المؤلف هو نص خيالي، يمثل هذا النص تركيبة لغوية تعج بالكسور والفجوات، وهذا ما يجعله قابلا لتفسيرات وتأويلات لا حصر لها. إلا أن معنى النص لا يكمن في تلك الانتظارات التي نرجوها منه والتي نأمل أن تتحقق ولا في تلك الانتظارات التي تخيب آفاقنا، بل يكمن في ردة فعلنا إزاء ما يتجلى في النص، فكل ما يدخل في ردة الفعل هذه من معاناة وترجرج وخلخلة وإرباك للقارئ هو بالضبط ما يجعله "يعيش" تجربة النص باعتبارها حدثا حقيقيا[33].

ليس النص مجرد موضوع محدد سلفا، وليس أيضا مجرد موضوع يرصد وقائع محددة بل هو تعبير عن تجربة حية تتفاعل مع تجربة القارئ، وتتجدد مع كل عملية قراءة، أما القارئ فهو "متورط"، في هذه التجربة من البداية إلى النهاية. إنّه حينما يعيش تجربة النص من خلال عملية القراءة، يقع لا محالة في شراك اللغة، وعندما يقع في شراك اللغة ويعيش تجربة النص، فهذا يعني بالضرورة أنّ النص حاضر بداخله، وهو حاضر بداخل النص أيضا. فكلاهما حاضر في الآخر. من هنا يأتي مفهوم التورط (Implication) إذ كلما كان هناك حضور، كلما كان هناك تورط بالضرورة [34].

من هنا نستخلص النتيجة التالية: وهي أن عملية الفهم والتفسير ليست عملية حيادية. توجد في النص أطر وافتراضات وأفكار تشكل رؤية القارئ للعالم، عالم النص، من

خلالها يؤسس آراء ويهدم آراء أخرى، وعبر هذه الجدلية، جدلية البناء والهدم والتقويض يكون حضوره الحي والفعال.

إنّ قراءة أي نص تتضمّن مواجهة بين صورة العالم لدى القارئ وصورة العالم كما يصورها النص، تتقابل الصورتان وتدخلان في صراع، هذا الصراع هو ما يشكل لبّ عملية الفهم والتأويل. وأكثر ما نجد صورا لهذا الصراع في النصوص الأدبية المعاصرة التي غالبا ما تستعمل اللغة استعمالا استعاريا ينمّ عن شفافية مفرطة واستخدام بليغ.

عندما يلج القارئ تجربة النص، فهو لا يدري ما الذي ينتظره، ما الذي سيحدث له، بحيث يحصل له انقلاب في عالمه، وتشوش في أفكاره وقلق في آرائه، من خلال التفاعل الذي ينتج من امتزاج تجربته بتجربة النص. إنه يفهم شيئا وفي نفس الوقت يحس أنه ضيع أشياء أخرى، وهذا يعني أنه لا يمكن أن يكون بناء إلا إذا كان هناك هدم(35).

النتيجة التي نستخلصها هي أنّ تجربة القراءة تؤثر في جملة التجارب التي عشناها إلى تلك اللحظة إذ من غير الممكن أن تبقى هذه التجارب على حالها لأنّ المفسّر أو القارئ كائن تاريخي يعيش أوضاعا وظروفا تتطور في كل آن. من هنا يمكن القول إنّ تجربة القراءة تعبر عن فعل إيجابي.

يقوم القارئ بعملية تمثيل للنص، حيث يقوم بتمثل المعنى الغائب أو المسكوت عنه في النص، هذا المعنى يبقى مرتبطا دائما بما يقوله النص ولا يكون نتاجا خالصا لمخيلة القارئ. ومع ذلك فإنّنا من غير الممكن أن نحوز على هذا المعنى ما لم نتمثله أو نتصوره(36).

تبقى عملية البناء إذًا مشروطة بما هو موجود. بإمكان القارئ أن يختار وجهة نظر معينة ولكنها وجهة نظر مشروعة بما يوجد في النص. فتجربة القارئ هي تجربة موجهة من خلال الآليات والأدوات الموجودة في النص.

إنّ المعنى الذي يتحصل عليه القارئ له طابع خاص، إنه معنى يخلقه القارئ، ولكنه ليس خلقا من عدم، بل هو خلق من شيء موجود بصورة سابقة. هذا يعني أن مخططات النص وآلياته لا تحمل سوى ظلال لذلك المعنى الذي من واجب القارئ جلبه إلى النور وإبرازه إلى حيز الوجود. لا يمكن للقارئ أن يعيد بناء النص تماما كما أراده المؤلف، لأنّ

القراءة تختلف باختلاف الوضعيات التاريخية التي يكون عليها القارئ، فلا وجود لقراءات متطابقة أبدا[37]. من هنا لا يمكن القول بوجود ذات بمقابل موضوع، إذ لا يمكن أن نفصل بينهما، فذاتية القارئ منشغلة بأفكار المؤلف، هذه الأفكار التي يقلبها ويعيد قراءتها من جديد في ضوء معطيات جديدة، وفي إطار وضعيات تاريخية مختلفة. هذا ما يؤدي بنا إلى القول "باللاتماثل بين النص والقارئ"، فتجربة النص تختلف عن تجربة القارئ، وما يميزها هو المغايرة التي قد تصل حد التناقض، وهنا تكمن أهمية التأويل ومن ثم غناه.

ينفصل القارئ عن اللحظة التي يعيشها لكي، يعيش تجربة النص. معنى هذا أنه ينتقل من تجربة إلى تجربة أخرى إنه يتحول عن عالمه لكي يعيش عالمًا آخر خياليا. يقول "هنري جيمس" [38] H.James إنّها تجربته وأحاسيسه، بحيث تصبح "الأنا أنت" و "الأنت أنا"، فتلتحم بذلك الذات والموضوع وتمتزجان.

إذًا من خلال عملية القراءة، يحدث تعارفًا بين النص والقارئ، ويتولد عن هذا التعارف اكتشاف القارئ لذاته من جديد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ينفتح النص على عوالم أخرى بفضل القارئ الذي يكشف عن إمكانياته، ويسبر أغوار قيمه المتوارية «فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق دون مساهمته أيضا»[39].

الـهوامش:

1. حسين الواد، « من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل" » مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984، ص 114.

2. Hans Robert Jaus, "Pour une esthétique de la réception", Trad. De l'allemand par Claude Maillard, Editions Gallimard, Paris 1978, p. 38.

– من بين أكثر النظريات اهتماما بالقارئ نظرية الاستقبال التي عرفت منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى كبيرا وأثارت حولها نقاشا ثريا. ويعتبر ياوس من أبرز ممثلي هذه النظرية. وأولويتها إنها دعوة من ياوس إلى أن نهتم أكثر بالمتلقي وبذلك تكون نظرية الاستقبال قد ألهبت المناقشة حول موضوع طال إهماله.

3. Ibid, p. 40.

- – تسمى نظرية إيزر "نظرية التأثير والاتصال" وهي تهتم بعملية القراءة بالدرجة الأولى دون الاهتمام بمنهج مسبق. المعنى من وجهة نظر أصحاب هذه النظرية يتشكل أثناء عملية الاستقبال ذاتها وليس بصورة قبلية.

4. Wolfgang Iser, "L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique", Trad. De l'allemand par Evelyne Szncer, Bruxelles: P. Mardaga, 1985, p. 23.
5. Ibid, p. 31.
6. Ibid.
7. Ibid, p. 8.
8. نبيلة ابراهيم، "القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول أكتوبر نوفمبر، ديسمبر 1984، ص 102.
9. جيرد براند: "العالم والتاريخ والأسطورة"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أفريل، ماي، جوان 1985، ص 107.
10. Wolfgang Iser, op. cit., p. 50.
11. Ibid., pp. 52 et 53.
12. استجواب إيزر، انظر المقال: "القارئ في نظرية التأثير والاتصال"، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984، ص 105.
13. نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 103.
14. Wolfgang Iser, op.cit., p. 69.
15. Ibid, p. 70.
16. نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 102.
17. وليم راي، "المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية"، ترجمة يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد الطبعة الأولى، 1987، ص 73.
18. روبرت هولب، مرجع سابق، ص 206.
19. نبيلة إبراهيم، مرجع سابق.
20. وليم راي، مرجع سابق. ص .

21. Wolfgang Iser, op.oit., p. 162.

22. روبرت هولب، مرجع سابق، ص 211.

23. Wolfgang Iser, op.cit., p. 163.

24. Ibid, p. 182.

25. Ibid.

26. Hans Robert Jaus, op.cit., p. 51.

27. محمد محمود، " تدريس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء"، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1993، ص 23.

28. Hans Robert Jaus, op.cit., p. 51.

29. Ibid, p. 58.

30. Wolfgang Iser, op.cit., p. 184.

31. Ibid, p. 197.

32. Ibid, p. 197.

33. Ibid, p. 237.

34. Ibid, p. 239.

35. Ibid., p. 257.

36. Ibid, p. 268.

37. Ibid., p. 281.

38. علي حرب، "التأويل والحقيقة"، ص 9.

الرؤيا و التأويل عند ابن سيرين

أ. بشير بحري

جامعة المسيلة

أخذ تفسير الأحلام مكانة كبيرة لدى الأمم، لما له من علاقة وطيدة بحياة البشر وطرق تفكيرهم فقد عرف المصريون واليونانيون والرومانيون تفسير الأحلام منذ القدم واهتم الأطباء والفلاسفة وغيرهم بالحلم، حتى أن أبقراط أوصى تلاميذه بأن يكونوا مفسرين جيدين للأحلام. وفي العصر الحديث وجد هذا الميدان اهتماما كبيرا وتناولته دراسات علمية كثيرة، وكان أشهرها الدراسات النفسية للأحلام لفرويد Freud ويونغ Jung ومن جاء بعدهم في مدرسة التحليل النفسي.

ولقد كان المسلمون من الأمم التي عرفت بتميزها في تفسير الأحلام إلى حد أنهم وضعوا له علما سمي بعلم تعبير الرؤيا، كان له منهاج دقيق لتأويل الرؤيا وفك رموزها، ومن أبرز المؤولين للرؤيا عندهم محمد ابن سيرين، وعرف بكتابه الموسوم بـــ "تفسير الأحلام الكبير" وهو عبارة عن قاموس فريد للرموز التي يجدها الرائي في رؤياه، وتأويلاته للرؤى التي نقلت عنه تدل على قدرة فائقة في التعامل مع الرموز.

لقد تفرد ابن سيرين في تأويله بطريقة كانت مصدرا لعلم تعبير الرؤيا عند المسلمين في وضع الأسس والقواعد التي تحكمه، فقد اعتمد على نسق سيميولوجي في عملية تأويل الرؤى، مع توظيف المرجعية الثقافية للمجتمع للوصول إلى المدلولات الإيحائية، فتعامله مع الرؤيا كعلامة تستمد مدلولاتها من حيث العلاقة مع بقية العلامات، وعلاقتها مع الرائي وثقافة المجتمع الذي يعيش فيه. وللوصول إلى هذه المدلولات وظف ابن سيرين الكفاءة الموسوعية التي يمتلكها.

أ- الرؤيا العلامة:

عرف مصطلح العلامة تعريفين كان لهما التأثير في جميع الدراسات السيميائية بعد ذلك، وهما تعريف دوسوسيرDe saussure وبورسPeirce، رغم اختلاف منطلق كل واحد منهما في تعريفه للعلامة، فدوسوسير كانت منطلقاته لسانية أما بورس فكانت فلسفية منطقية، فالعلامة عند دوسويسر ثنائية ويعرفها بأنها"وحدة نفسية ذات وجهين...وهذان

العنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا ويتطلب أحدهما الآخر...ونطلق على التأليف بين التصورConcept والصورة السمعية Image acoustique العلامة...ونقترح الاحتفاظ بكلمة (العلامة) لتعيين المجموع وتعويض التصور والصور السمعية، على التوالي بمدلول ودال[1]". ورغم الحديث عن الدال والمدلول كعنصرين منفصلين، "فإنهما لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة اللغوية[2]". أما العلامة عند بورس فيصعب فهمها ودراستها لأنها جاءت في سياق منطقي يعتمد على كثرة التفريعات والتصنيفات[3]، ولا يتسع المقام هنا للتطرق لهذه التفريعات والتصنيفات، فهو يعرف العلامة "على أنها عبارة عن شيء ما يعوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين وفق علاقة معينة أو صفة معينة، موجه إلى شخص معين أي أن يخلق في ذهن هذا الشخص دليلا (علامة) معادلا أو دليلا (علامة) أكثر تطورا يسميه بورس مؤولا Interprètent للدليل(العلامة) الأولى، ويعوض هذه الدليل(العلامة)شيئا معينا يسميه بورس بموضوع Objet الدليل (علامة)[4]"، ثم جاء بعد هذين العَلمين باحثون آخرون وظفوا هذين التعريفين في دراساتهم السيميائية فرولان بارت R. Barthes مثلا انطلق من تعريف دي سويسر وأضاف تفريعات للدال والمدلول[5] أما أمبيرتو إيكو فقد كان لبورس الأثر الكبير في دراساته السيميائية ومن الأشياء الجديدة التي أتى بها إيكو تحديد تسعة معايير لتصنيف العلامة وهي[6]:

1- باعتبار مصدر العلامة.
2- باعتبار الدلالة و المرجعية.
3- باعتبار العلامات ذات المظهر السيميوطيقي.
4- باعتبار قصد المرسل ووعيه.
5- باعتبار قنوات تلقي العلامة.
6- باعتبار علاقة الدال بالمدلول.
7- باعتبار إنتاجية الدال.
8- باعتبار نمط الربط المفترض بين علامة ومرجعها.
9- باعتبار الأثر التي تحدثه العلامة على المتلقي.

سنتطرق إلى بعض المفاهيم والمعايير السابقة خلال حديثنا عن الرؤيا كعلامة، فابن سيرين أخذ مصطلح الرؤيا ليدل على مفهومين:

– المفهوم الأول: علامة مفردة (اليد، الشمس...) عند التأويل، وهذا ما نجده الغالب في كتابه " تفسير الأحلام الكبير".

– المفهوم الثاني: نص يتكون من عدة علامات تقص على المؤول وفي هذه الحال يصبح النص علامة كبرى أو نسقا دالا.

ويعطي تميزا من حيث قناة تلقي العلامة بين الرؤيا كنص لغوي والذي يتعامل معه المؤول، والرؤيا كمرئي ويختص بها الرائي، وهنا نتوقف عند الحالة الثانية لنطرح سؤالا هل يمكن اعتبار الرؤيا علامة بصرية؟ فرغم أن الرؤيا تتكون من صور، لا يمكن تصنيفها بأنها علامة بصـــرية؛ لأن تصنيفها كان على أساس قناة تلقي العلامة، فقناة تلقي العلامة البصرية هي البصر،وهذا ما لا نجده في الرؤيا التي يدركها الرائي عند اليقظة من خلال التذكر أي الذاكرة، والتي تشكل الواسطة بين اللاوعي والوعي أو بين حالة سبات الحواس الخمس التي تعتبر مداخل الإدراك وبين يقظتها، ويمكن أن نسمي الرؤيا بالعلامة المرئية، وهذا لأن الرؤية مفهوم واسع لا يُختصر في حاسة البصر، وكذلك محاولة ربطها بالاسم الذي اتفق عليه علماء التعبير وهو الرؤيا.

إن قص الرؤيا على المتلقي هو نقلها من علامة مرئية إلى علامة لغوية (نص) وعند هذا التحول يجب مراعاة عدة أمور منها: إن الصورة تتميز بالغموض كما تحمل معاني متعددة يضاف إلى ذلك أن الرسالة التي تنقلها لا يمكن فكها بسهولة فأي جزء لا يذكر في النص اللغوي يغير من الصورة، فالأحلام بصفة عامة حسب فرويد تمتاز بخاصية التكثيف وهي وجود فارق بين شكل ومحتوى الحلم" إذ يبدو شكل الحلم وكأنه يضيق بغزارة المعاني التي يحتوي عليها.[7]" فهذه الخاصية هي التي جعلت ابن سيرين حذرا عند التعامل مع الرؤيا(النص) فأي خلل فيها قد يغير في تأويلها أو يجعل المؤول يتوقف حائرا أمام بنية الرؤيا.

وتتميز الرؤيا(علامة لغوية) بأنها مادة شفوية في العموم، والمادة الشفوية – حسب أبحاث معملية – يتمثلها الفرد بمعناها وليس بالنطق والشكل، فعند قراءة نص يتم تلخيص الكلمات إلى أفكار ويحتفظ بها فإذا أريد إعادة صياغتها لا يمكن تذكر الكلمات والجمل التي صيغت بها أول مرة[8]. واسترجاع المادة المرئية(الرؤيا) وصياغتها في قالب لغوي أعقد وأصعب، فالذاكرة هنا تلعب دورا كبيرا في المقاربة بين النص اللغوي والمرئي

(الرؤيا). ونجد ابن سيرين قد وضع قواعد صارمة لنقل الرؤيا من علامة مرئية إلى علامة لغوية (قواعد الرواية)، وبالنسبة للمؤول اشترط الكفاءة اللغوية لأنه يتعامل مع علامة لغوية مترجمة ومفسرة للعلامة المرئية. فعلاقة اللغة بعالم الرؤى علاقة حساسة ودقيقة، إنها علاقة ترجمة وتفسير وهي العلاقة الموجودة بين الأنظمة السيميوطيقية حسب بنفنيست "علاقة نظام مفسِّر ونظام مفسَّر"[9]. فباللغة وصف عالم الرؤى، وبها يمسك مدلولاتها فلا معنى خارج نطاق اللغة.

كذلك من الأمور التي تلاحظ في تعامله مع الرؤيا أنه أخذ عند التأويـــل مبدأ المشابهة والتعليل

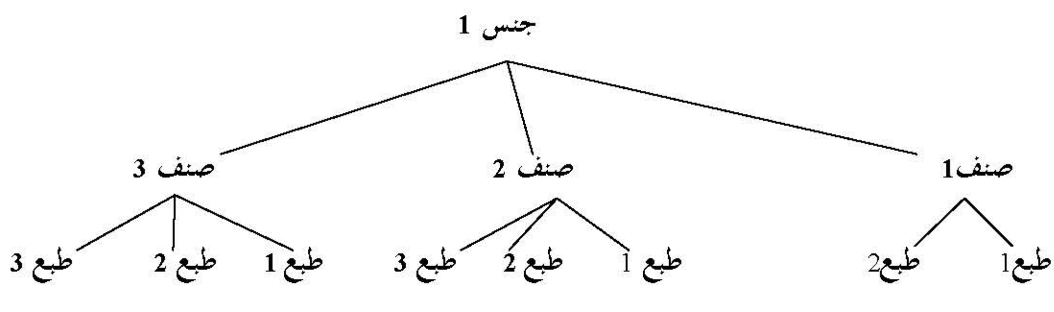
وليس الاعتباطية، وهذان المبدآن من النقاط التي أثير حولهما نقاش واسع في ميدان السيميائيات[10]، فالعلامة اللغوية تقوم على الاعتباط والمواضعة، في حين أن الصورة تقوم على التعليل والمشابهة وابن سيرين وضع قواعد لمدلولات الرؤيا، حيث لا يتم التعامل مع الدوال التقريرية للرؤيا، وإنما يبحث عن المدلولات الإيحائية لهذه الدوال، وهذه القواعد عبارة عن ثلاثة مستويات ينتقل المؤول بدال العلامة (الرؤيا) من مستوى إلى آخر للوصول إلى المدلولات الإيحائية، فهذه العملية تجعل بين الدال والمدلول علاقة مزدوجة تقوم على التعليل والمشابهة.

إن هذه المستويات هي: الجنس والصنف والطبع، والانتقال يكون من المستوى العام (الجنس) ثم تتفرع عنه عدة أصناف، وكل صنف يتفرع عنه عدة طباع، فعلى المـــؤول أن يكون متمكنا من هذه المستويات الثلاث، للوصول إلى مدلول الرؤيا ذلك أن أصل الرؤيا كما يسميه ابن سيرين "جنس وصنف وطبع، فالجنس كالشجر والسباع والطير كله الأغلب عليه أنه رجال[11]" ويقصد هنا بالرجال الإنسان بصفة عامة كما سيتبين فيما يأتي. فالأصل والذي هو الجنس هو أصل عام، يحدد لنا المدلول بصفة عامة فالشجر والسباع والطير مدلولها في الرؤيا الإنسان، والمشابهة التي تقع بين هاته الدوال والمدلول هي أنها كلها من الكائنات الحية.

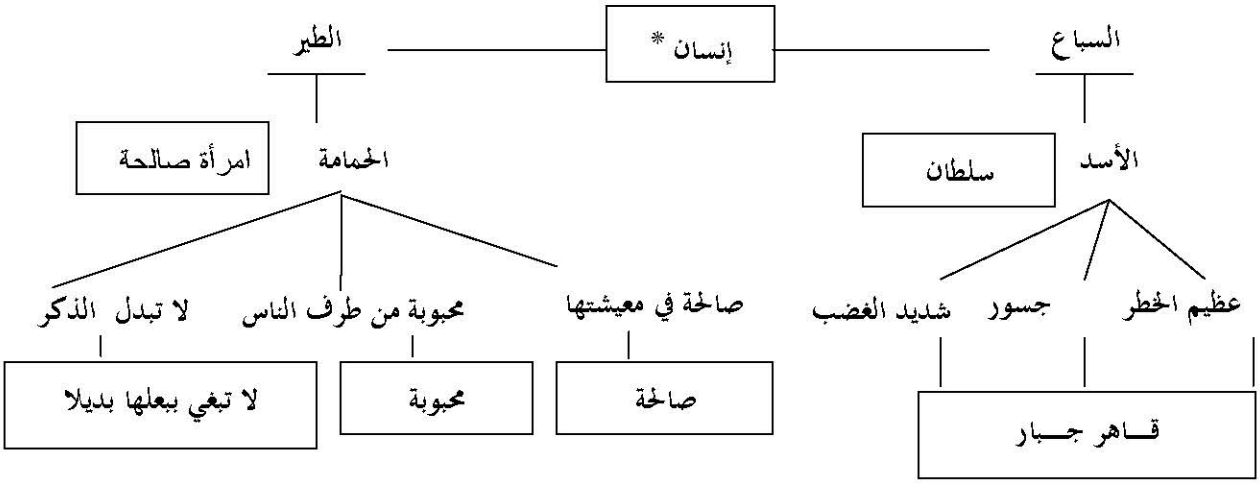
المستوى الثاني هو تفرع عن المستوى الأول (الجنس) "والصنف أن يعلم تلك الشجرة من الشجر وذلك السبع من السباع وذلك الطائر من الطيور.[12]" في هذا المستوى يكون هناك تحديد أكثر للمدلول ويكون التمييز أكبر بين الرؤى، فتكون لهذا المستوى

(الصنف) وظيفة اختلافية" فإن كانت الشجرة نخلة كان ذلك الرجل من العرب؛ لأن منابت أكثر النخيل بلاد العرب، وإن كان الطائر طاووسا كان رجلا أعجميا، وإن كان ظليما كان بدويا من العرب.[13]" وإن كان السبع أسدا كان الرجل سلطانا[14]، ثم يتم الانتقال إلى المستوى الثالث(الطبع) وهو عبارة عن تفريع للمستوى الثاني، ويشكل السمات الغالبة على كل صنف من الأصناف ثم إسقاطها على المستويات العليا لتكون لهذا المستوى وظيفة اختلافية أكبر من المستوى السابق" والطبع أن تنظر ما طبع تلك الشجرة فتقضي على الرجل بطبعها، فإن كانت الشجرة جوزا قضيت على الرجل بطبعها بالعسر في المعاملة والخصومة عند المناظرة، وإن كانت نخلة قضيت عليها بأنها رجل نفاع بالخير مخصب سهل... وإن كان طائرا علمت أنه رجل ذو أسفار كحال الطير ثم نظرت ما طبعه فإن كان طاووسا كان رجلا أعجميا ذا جمال ومال[15]" وإن كان أسدا فيدل على أن الرجل "سلطان قاهر جبار لعظم خطره وشدة جسارته وفظاعة خلقته وقوة غضبه[16]" إن السمات الغالبة والتي يتم تحديدها انطلاقا من ثقافة المجتمع ونظرته إلى كل صنف تنتقل إلى مدلول الجنس والصنف لتشكل في الأخير المدلولات الإيحائية لكل رؤيا.

ويضيف ابن سيرين أمرا آخرا وهو أنه كل ما يحدث للجنس أو الصنف أو الطبع من تغير يحدث لمدلول الرؤيا مثله، وهذا ما نستخلصه من قوله عن جنس الشجر" المعروف عـــددها هم الرجال وحالهم في الرجال بقدر الشجرة في الأشجار. فإن رأى أنه زاول منها شيئا فإنه يزاول رجلا بقدر جوهر الشجرة في الأشجار17" فالتغير في عدد وحالة الجنس يقابله نفس التغير في الرجال. ويمكن تمثيل المستويات الثلاث وكيفية الوصول إلى المدلولات الإيحائية على النحو التالي:



ولتوضيح أكثر نأخذ مثالا وهو جنسي السباع والطير وتحت هذا النوع من الجنس، وتحتهما نأخذ صنفي الأسد والحمامة فمن طباع الأسد التي ذكرها هي عظمة الخطر والجسارة وشدة الغضب، فإذا أسقطت على الإنسان دلت على السلطان العظيم القاهر الجـــبار، ومن طباع الحمامة أنها: أليفة، صالحة، محبوبة، تعيش مع ذكر حمام واحد في حياتها، فإذا أسقطت على الإنسان دلت الحمامة على" المرأة الصالحة المحبوبة التي لا تبغي ببعلها بديلا[18]" ونمثل تحديد المدلولات في كليهما انطلاقا من المستويات الثلاثة على النحو التالي:



إن الطباع (السمات) الغالبة على الصنف إيجابية كانت أو سلبية تنتقل بهذه الطريقة إلى الإنسان ونستطيع أن نسمي هذا النقل أو الإسقاط بعملية أنسنة هذه الطباع.

إن تعامل ابن سيرين مع الرؤيا كعلامة (دال ومدلول) ووصفه طريقة تحديد مدلولاتها عبر المستويات الثلاثة، يدل على أنه تعامل مع الرؤى كلغة "ولكـــنها ليست لغة شفوية ولا لغة تحريرية وإنما لغة علامات[19]"، لغة تدخل في نطاق الأنظمة السيميولوجية؛ لأن لها سمة تُكسب أي نظام صفة السيميولوجي و"هي قدرتها على الدلالة أو مدلوليتها signifiance وتكونها من وحدات دلالية أو علامات[20]".

يلاحظ أيضا أن ابن سيرين تعامل مع مدلول العلامة (الرؤيا) كوحدة ثقافية تحدد حسب الثقافة السائدة للمجتمع، وأي تغير يحدث في ثقافة المجتمع سيؤدي بالضرورة إلى حدوث تغير على مستوى مدلول الرؤيا؛ حيث يقول " واعلم أنه لم يتغير من أصول الرؤيا القديمة شيئا ولكن تغيرت حالات الناس في همهم وآدابهم وإيثارهم أمر دنـــياهم على أمر أخرتهم فلذلك صار الأصل الذي كان تأويله همة الرجل وبغيته وكانت تلك الهمة دينه

خاصة دنياه فتحولت تلك الهمة عن دينه وإيثاره إياه فصارت في دنياه وفي متاعها وغضارتها وهي أقوى الهمتين عند الناس اليوم إلا أهل الدين والزهد في الدنيا[21]" لقد أخذ بشكل واضح دور الثقافة في تشكيل كينونة الإنسان. فعمل" الثقافة الأساسي... هو تنــظيم العالم حول البشر بنائيا. والثقافة تلد فعل البناء وحركته، وبهذه الطريقة فإنها تخلق محيطا اجتماعيا حول البشر، وهذا المحيط الاجتماعي مثل المحيط البيولوجي، هو الذي يجعل الحياة ممكنة[22]" وتحدد من خلال الثقافة نظرة الإنسان إلى ذاته والعالم من حوله. فأي تغير يحدث في الثقافة السائدة له تأثير على هذه النظرة.

ولتوضيح مدى ارتباط مدلول الرؤيا بالتغير الثقافي، نأخذ المثال الذي ذكره ابن سيرين وهو التمر، وتغير مدلوله بين عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والعهد الذي عاش فيه ابن سيرين لتغير الثقافة السائدة بينهما، فأصحاب الرسول كانوا "يرون التمر فيتأولونه حلاوة دينهم ويرون العسل فيتأولونه قراءة القرآن والعلم والبر، وحلاوة ذلك في قلوبهم فصارت تلك الحلاوة اليوم والهمة في عامة الناس في دنياهم وغضارتها إلى القليل ممن وصفت[23]" فمدلول التمر في عهد الرسول ارتبط بالثقافة الدينية السائدة في ذلك الحين، والتي جعلت أصحاب الرسول مرتبطين بالآخرة فاجتهدوا في العبادات والطاعات وتنافسوا في طلب العلم وقراءة القرآن وفعل الخيرات، أما في عهد ابن سيرين فقد غلبت الثقــافة المادية وحب الدنيا وجمع الأموال بلا تمييز بين حلال وحرام فأصبح مدلول رؤيا التمر يتماشى مع هذه الثقافة فأصبح يدل على أمور دنيوية بحتة.

إن الربط بين المدلول والثقافة نجده عند تيار واسع من السيميائيين وخاصة أمبيرتو إيكو الذي يعتبر المدلول" من منظور سيميائي لا يمكن أن يكون إلا وحدة ثقافية[24]". فالمدلول يتشكل داخل الثقافة، ويوجد من يعتبر أن الثقافة نظام من العلامات، بل يعطي لوتمان Lotman وأوسبنسكي Uspensky – وهما من رواد سيميولوجيا الثقافة – أهمية أكبر للعلاقة بين العلامة والثقافة عند الحديث عن الدراسة السيميوطيقية للثقافة" فمن المهم التوكيد على أن علاقة الثقافة بالعلامة والدلالة تتضمن في حقيقتها واحدا من المقومات النمطية الأساسية في الثقافة[25]" إن ربط مدلول الرؤيا بالثقافة وجعله كوحدة ثقافية تتغير مع التغير الثقافي جعل مدلول الرؤيا أوسع وأصبح التأويل "عملية دينامية تسمح بأن تكون هناك تعددية في تأويل الرموز والمشاهد الحلمية (الرؤيا)[26]"، وعدم حصره في الجانب

النفسي فيحمل بذلك مدلول الرؤيا الصبغة النفسية البحتة مثلما تعامل فرويد ويونغ وغيرهما من علماء النفس مع الأحلام.

ولما كانت الرؤيا عند علماء المسلمين صنفا من أصناف ثلاثة جعلوا لها علامات يمكن للمؤول أن يميز بها الرؤيا عن الأحلام وأضغاث الأحلام، ولقد تعددت علامات الرؤيا واختلف فيها، ويلخص د. عبد الله الطيار علامات الرؤيا في أربع نقاط[27]:

1- أن تكون خالية من الأضغاث والأوهام المفزعة.

2- أن تكون مما يصلح إدراكه في اليقظة.

3- ألا يكون الإنسان نائما وباله مشغول بأمر ما، فإن الغالب على مثل هذه الرؤيا أن تكون رؤيا تحديث الإنسان بما وقع في نفسه، كأن يكون عطشانا فيرى في المنام أنه يشرب، أو جوعانا فيرى أنه يأكل.

4- أن تكون هذه الرؤيا قابلة للتأويل؛ لأن كون الرؤيا صالحة لابد من تناسقها وترتيبها على الوجه الذي يمكن تأويلها به.

هذه العلامات يمكن للمؤول أن يستخرجها من خلال النظر في بنية الرؤيا وترابط عناصرها وسؤال صاحب الرؤيا. ويضيف البعض علامات أخرى منها سرعة انتباه الرائي عندما يدرك الرؤيا، ومنها ثبوت ذلك الإدراك والقدرة على تذكر التفاصيل.

أما من ناحية الضوابط الشرعية للتعامل مع الرؤيا (النص)عند التأويل فهي كثيرة ومنها:

- لا يجزم في نوعيتها كرؤيا.
- لا يجوز الجزم بتفسير معين فيها؛ لأن تفسير الرؤيا ظن.
- لا يجوز اعتبار تفسيرها فتوى.
- لا يبنى عليها مواقف وسلوكات.
- لا يؤخذ منها أحكام.

فهذه الضوابط الشرعية تنزع مبدأ السلطة على نص الرؤية، وتجعل مبدأ الظنية ملازما للتأويل.

- **الرؤيا والزمن:**

يلعب الزمن دورا مهما في عملية التأويل، فالرؤيا تتعلق عند ابن سيرين ومن جاء بعدة بثلاثة أزمنة وهي:

- زمن التلقي.
- زمن التحقق.
- زمن القص والتأويل.

وهذا ما يضفي على الزمن المتعلق بالرؤيا بعدا سيميوطيقيا، فإذا أخذنا برأي سيزا قاسم والتي تقول "بأن آليات العملية السيميوطبقية تتلخص في تحويل الظواهر الطبيعية إلى ظواهر ثقافية من خلال إضفاء المعنى عليها[28]". وحاولنا تطبيقه على الزمن المتعلق بالرؤيا، فإننا نجد الزمن له معنى عند التلقي والتحقق والتأويل، وهذا ما اكسبه البعد السيميوطبقي، وهذا ما سيتضح عند تبيين هذه الأزمنة الثلاثة:

- **زمن التلقي:** إن متلقي الرؤيا يرتبط بزمنين مختلفين يؤثر كل واحد منهما في تأويل الرؤيا وهما الزمن اليومي والزمن الفصلي، فبالنسبة للأول يوجد من يجعل رؤيا الليل أقوى من رؤيا النهار ويجعل أصدق الرؤيا بالأسحار ومنهم من يضعف هذا القول الذي يعتمد على حديث"أصدق الرؤيا بالأسحار"[29] لأن هذا الحديث ضعيف. والزمن الثاني يجعل نفس الرؤيا تحمل دلالات مختلفة إذا كان تلقيها في أوقات وفصول مختلفة "فإذا كانت الشجر عند حملها ثمارها، فـإن الرؤيا في ذلك الوقت مرجوة قوية فيها بطء قليل وإذا كانت الرؤيا عند إدراك ثمر الشجر ومنافعها واجتماع أمرها فإن الرؤيا عند ذلك أبلغ وأنقذ وأصح وأرفق، وإذا وأورقت الشجر ولم يطلق ثمارها فإن الرؤيا عند ذلك دون ما وصفت في القوة والبقاء دون الغاية، وإذا سقط ورقها وذهب ثمرها، الرؤيا عند تلك أضعف والأضغاث والأحلام فيها عند ذلك أكثر[30]". والملاحظ أن الزمن الفصلي ربطه ابن سيرين بالمراحل التي تمر بها الشجرة خلال السنة. وهذا تماشيا مع الصفة السائدة للمجتمع الذي عاصره ابن سيرين وهي الصفة الرعوية والفلاحية.

- **زمن التحقق:** ومن العناصر التي تختلف فيها الرؤيا عن الأحلام أنها قابلة للتحقق، "وتأتي الرؤيا على ما مضى وخلا وفرط وانقضى فتتذكر عنه بغفلة عن شكر قد سلفت...أوبتوبة منه قد تأخرت، وقد تأتي عما الإنسان فيه وقد تأتي عن المستقبل[31]"،

ففعل التحقق يرتبط بالأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، ويمكن أن يتعدد زمن التحقق في الرؤيا الواحدة. والمَعلم الذي يتحدد به حاضر وماضي ومستقبل التحقق هو زمن التلقي.



ولإعطاء نماذج عن أزمنة التحقق نأخذ نماذج لرؤيا أولها ابن سيرين:

الماضي: حكي أن امرأة أتت ابن سيرين، فقالت: رأيت كأن سدرة في داري سقطت فالتقطت من نبقها دوخلتين. فقال: ألك زوج غائب؟ قالت: نعم قال: فإنه قد مات وترثين منه ألفين[32].

الحاضر: جاء رجل لابن سيرين فقال "رأيت في يدي رقاقتين آكل من هذه ومن هذه" فقال"أنت رجل تجمع بين الأختين."[33]

المستقبل: روي أن عاتكة بنت الفرات بن معاوية رأت في المنام كأنها كسرت ثلاثة ألوية على صدرها فانطلقت أمها الملأة بنت زرارة بن أوفى الحدشية إلى ابن سيرين فقصت رؤياها عليه فقال: إن صدقت رؤياها تزوجت ثلاثة أملاك أشراف كلهم يقتل عنها، فتزوجها يزيد بن المهلب فقتل ثم تزوجها عمير بن يزيد بن عمير فقتل،ثم خلف عليها الحسن بن عثمان الزهدي وكان من أهل المدينة فجرى بينه وبينها كلام فقالت: والله لتقتلن، فقال: ولم ذاك؟ فأخبرته بالخبر،فقال: أنت طالق ثلاثا لا رجعة فيها، أفتريني أقتل؟ فضرب وجهها وصاحت، ثم تزوجها الموج وهو العباس بن عبيد الله فقتل بين الحيرة والكوفة قتله مواليه[34].

الملاحظ من هذه الأمثلة أن معرفة زمن التحقق وتحديده جزء من عملية التأويل يستنبطه المؤول من خلال بنية نص الرؤيا أو من خلال استفساراته لصاحب الرؤيا.

– **زمن القص والتأويل:** في معظم الأحيان يكون بين القص والتأويل تتابع زمني فصاحب الرؤيا يقص رؤياه وينتظر التأويل مباشرة؛ ولهذا جعل زمن القص هو نفسه زمن التأويل وهو الغداة، ويرتبط هذا الزمن بالحالة الذهنية والنفسية للإنسان؛ لأنه يكون في هذا الوقت أكثر انتباها وأكثر استظهارا لتفاصيل الرؤيا "وأن عبارة الرؤيا بالغدوات

أحسن لحضور فهم عابرها وتذكر رائيها؛ لأن الفهم أوجد ما يكون عند الغدوات من قبل افتراقه في همومه ومطالبه[35]".

ب – التأويل:

قبل الوصول إلى تعريف تأويل الرؤيا عند المسلمين، نلقي لمحة عن عملية تطـــور التأويل عند علماء الإسلام؛ حيث ارتبط التأويل والتفسير ارتباطا كبيرا بالقرآن الكـــريم فالتفسير في اللغة يعني الكشف والإظهار، ويستعمل في الكشف الحسي وفي كشف المعاني المعقولة وقال الجرجاني في تعريفاته: "التأويل في الأصل الترجيح، وفي الشرع: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا بالكتاب والسنة، مثل قوله تعالى (يخرج الحي من الميت[36]) إذا أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا، وإن أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلا[37]" وقال بعض العلماء: التفسير ما يتعلق بالرواية، والتأويل متعلق بالدراية، وعرف التأويل عند المسلمين تطورا وازدهارا.

مر التأويل منذ ظهوره بمرحلتين مرحلة أولى دار فيها مع التفسير كشفا وفهما لمعاني النص الديني ومرحلة أخيرة تأثر فيها بالاتجاه العقلي وأصبح مصطلحا مستقلا له أهمية وفطرة[38]" هذا التطور الذي تعددت فيه صور التأويل جعل علماء المسلمين يضعون له قواعد ومناهج اختلفت بحسب تخصص العلماء(مفسرون وفقهاء وأصوليون...) ودَونت في ذلك كتب كثيرة، ولقد امتد مفهوم التأويل وتوسع إلى معارف وعلوم كثيرة عند المسلمين، وكان له التأثير الواضح في تطور هاته العلوم، ومن هذه العلوم علم تعبير الرؤيا.

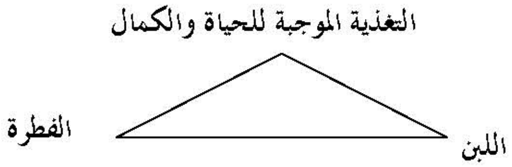
يعرفه ابن خلدون قائلا "إن علم التعبير علم بقوانين كلية يبني عليها المعبر عبارة ما يقص عليه، وتأويله كما يقولون "البحر يدل على السلطان" وفي موضع آخر يقولون "البحر يدل على الغيظ" وفي موضع آخر يقولون "البحر يدل على الهم والأمر الفارح" وأمثال ذلك فيحفظ المعبر هذه القوانين الكلية ويعبر في كل موضع بما تقتضيه القرائن التي تعين من هذه القوانين ما هو أليف في الرؤيا وتلك في القرائن منها في اليقظة ومنها في النوم ومنها ما يتقدم في نفس المعبر بالخاصية التي خلقت فيه، وكل ما يسر لما خلق له[39]".

لقد جعل هذا العلم من العلوم الشرعية واهتم به علماء المسلمين اهتماما بالغا وصنفت فيه وفي قوانينه العديد من الكتب والمصنفات التي تعتبر إلى حد الآن مراجع

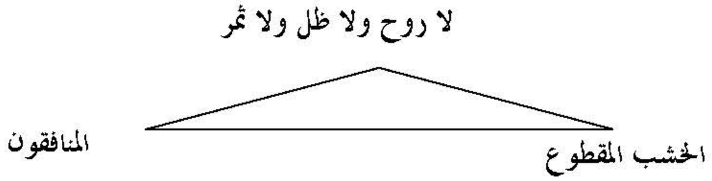
وعلى رأس هؤلاء العلماء محمد ابن سيرين الذي كانت طريقته وتجربته في التأويل محط إلهام لكثير من العلماء، الذين أتوا من بعده في صياغة قوانين ومنهج هذا العلم، يقول ابن خلدون"و كان محمد ابن سيرين من أشهر العلماء وكتبت عنه في ذلك قوانين، وتناقلها الناس لهذا العهد. وألف الكرماني فيه من بعده ثم ألف المتكلمون المتأخرون وأكثروا[40]". لقد عرف علم تعبير الرؤيا تطورا كبيرا عند المسلمين في المناهج والطرق، وكانت أشهر طريقتين في تأويل الرؤيا عند المسلمين طريقة ابن القيم وطريقة ابن سيرين وهما يمثلان مدرستين متميزتين في تأويل الرؤيا.

تعتمد طريقة ابن القيم على استعمال ألفاظ وصور الأمثال، واستند بذلك على ضرب الله الأمثال في القرآن للناس" قالوا ضرب الله سبحانه الأمثال وصرفها قدرا وشرعا ويقظة ومناما، ودل عبارة على الاعتبار بذلك، وعبورهم من الشيء إلى نظيره واستدلالهم بالنظير على النظير، بل هذا أصل القياس والتمثيل واعتبار المعقول بالمحسوس[41] ". ويعطي ابن القيم أمثلة عديدة على ذلك منها :

– تأويل اللبن: يقول ابن القيم في تأويله للبن "ومن هذا تأويل اللبن بالفطرة لما في كل منهما من التغذية الموجبة للحياة وكمال النشأة. وأن الطفل إذا خلي وفطرته لم يعدل عن اللبن فهو مفطور على إيثاره على ما سواه. "وكذلك فطرة الإسلام التي فطر الله عليها الناس[42]". ويمكن تمثيل هذه العلاقة على النحو التالي:



– تأويل الخشب المقطوع: يؤول ابن القيم الخشب المقطوع أي الميت بالمنافقين "والجامع بينهما أن المنافق لا روح فيه ولا ظل ولا ثمر، فهو بمنزلة الخشب الذي هو كذلك؛ ولهذا شبه الله تعالى المنافقين بالخشب المسندة؛ لأنها أجسام خالية من الإيمان والخير وفي كونها مسندة فكنية أخرى وهي أن الخشب إذا انتفع به جعل في سقف أو جدار أو غيرهما من مظاهر الانتفاع، وما دام متروكا فارغا غير منتفع به جعل مسندا بعضه إلى بعض، فشبه المنافقين بالخشب في الحالة التي لا ينتفع فيها بها[43]" ويمكن تمثيل هذا التأويل على النحو التالي:



إن تماثل الرؤيا مع تأويلها يقع في سمة غالبة، فالنار تأويلها الفتنة لأنهما يشتركان في سمة الإفساد، والغيث تأويله الرحمة والعلم والقرآن لأن السمة المشتركة بين الغيث وتأويلاته هي الفائدة.

من خلال الأمثلة السابقة نستنتج أن طريقة ابن القيم- والتي تعتمد على طريق القياس باستعمال الألفاظ وصور الأمثال في القرآن الكريم- جد محدودة عند الاستعمال ولا يمكن أن تمنح للمؤول الفاعلية الكبيرة عند تأويله لرؤى مختلفة ومتنوعة، فهذه الطريقة تعتمد على أحد الجوانب اللغوية.

أما طريقة ابن سيرين فتعتمد على عدة مصادر مع اختلاف في مستويات الأخذ منها وتوظيفها، فهو لا يعتمد على الأمثال فقط وإنما على ما جاء في القرآن الكريم والسنة وأخبار الأنبياء والحكماء والشعر والرجز والأمثال والألفاظ ومعانيها وكذلك كل ما يتعلق بالرائي والبيئة التي يعيش فيها، وكل ما يتعلق بالمجتمع من الناحية الثقافية والاجتماعية وغيرها، يقول ابن سيرين "فلذلك يحتاج العابر إلى أن يكون...عارفا بحالات الناس وشمائلهم وأقدارهم وهيئاتهم، يراعي ما تبدل مرائيه وتتغير فيه عبارته عند الشتاء إذا ارتحل ومع الصيف إذا دخل، عارفا بالأزمنة وأمطارها ونفعها ومضارها وبأوقات ركوب البحار وأوقات ارتجاجها، وعادة البلدان وأهلها وخواصها وما يناسب كل بلده منها[44]". فهو هنا يجعل من المؤول عارفا بعدة علوم منفتحا عن أحوال الناس ومدركا لأدق تفاصيل حياتهم، إضافة إلى معرفته بالجغرافيا وأحوال المناخ. هذه المصادر تمنح للمؤول مخزون معرفي واسع يوفر للمؤول استخدامات عديدة ومتنوعة للعلامة(الرؤيا)، أو كما يسميها أمبيرتو إيكو بالانتخابات التناصية الظرفية، فلا يمكن تمثيل أي علامة(لغوية أو غير لغوية) تمثيلا موسوعيا دون الرجوع إلى الاستخدامات التي كانت صيغت من العلامة الآنفة في نصوص سابقة[45].

أما من ناحية نوعية التأويل فإنه يتوسع – وبعكس ابن القيم- إلى عدة أنواع للتأويل مثل: التأويل بالمعنى، والتأويل بالضد والمقلوب، والتأويل بالزيادة والنقصان والتأويل

بالوقت، وغيرها ووظفها بشكل جيد في تأويلاته بل كان له السبق في استعمال بعضها، وكان مدرسة متميزة، فقد وضعت أهم أسس وقواعد علم تعبير الرؤيا استنادا إلى طريقته في التأويل وأعماله، خاصة كتابه المعروف باسم " تفسير الأحلام الكبير".

ولقد وضع ابن سيرين للشخص الذي يريد أن يمارس تأويل الرؤيا، ثلاثة شروط أساسية يجب أن تتوفر فيه، هذه الشروط تجعل للشخص كفاءة تأويل الرؤى والقدرة على قراءة نصوصها قراءة تأويلية أو قراءة تشخيصية كما يسميها الجابري والتي تقابلها القراءة الإستنساخية والتي تقف عند حدود التلقي[46]. وهذه الشروط تتعلق بمستويات ثلاثة في التعامل مع الرؤيا ويسميها ابن سيرين أصنافا ثلاثة من العلم يقول:"إن نفاذك في علم الرؤيا بثلاث أصناف من العلم لا بد منها[47]".

– إن أول صنف من الأصناف الثلاث تتعلق بالمعجم وكيفية التعامل معه "وهو حفظ الأصول ووجوهها واختلاف وقتها وضعفها في الخير أم في الشر لتعرف وزن كلام التأويل ووزن الأصول في الخفة والرجحان والوثوق فيما يرد عليك من المسائل. فإن تكن مسألة يدل بعضها على الشر وبعضها على الخير، زن الأمرين والأصلين في نفسك وزنا على قوة كل أصل منهما في أصول التأويل، ثم خذ بأرجحهما وأقواهما في تلك الأصول.[48]" ومعرفة الأصول في لغة الرؤى، تمثل المستوى الأول من المعنى والذي يسميه إيكو[49] المعنى الحرفي "وهو ذلك المعنى الذي تقدمه المعاجم في بدء شرحها في كل مفردة[50]".

فأصل الرؤيا هو المدلولات المتعارف والمتفق عليها في معاجم لغة الرؤى فيجب على المؤول أن يكون متمكنا من هذا المعجم، ويجب أن يكون ملما بالتأويلات العديدة داخله والاختلافات التي تكون بينها من حيث الوقت، ومن حيث القوة والضعف في المحورين الأساسيين في جميع التأويلات وهما الخير والشر، فالحجامة مثلا لها عدة تأويلات عند ابن سيرين يأخذ بها، منها أن "الحجامة ذهاب المرض، وقالوا نقص المال...وقيل أن الحجامة إصابة السنة، وقيل هي نجاة من كربة[51]". فإذا وزعنا هذه التأويلات على محوري الخير والشر، نجد أن محور الخير يضم ثلاثة تأويلات (ذهاب المرض – إصابة السنة– نجاة من كربة) وفي محور الشر تأويل واحد (نقص المال).

فعلى مؤول رؤيا الحجامة أن يأخذ جانب قوتها في محور الخير ويأخذ بالتأويلات الإيجابية فيأخذ بالتأويل الأرجح والأقوى عنده.

يعطي ابن سيرين مثالا يبين قوة محور الخير وضعف محور الشر عند تأويل الحجامة فيقول:"وحكي أن يزيد بن المهلب كان في حبس الحجاج فرأى في منامه أنه يحتجم فنجا من الحبس[52]"، هنا لم يذكر ابن سيرين تأويل رؤى الحجامة وإنما يفهم من خلال ما آل إليه مصير يزيد بن المهلب وهو النجاة من الحبس (التحقق)، وهذا الذي يتناسب مع التأويل الثالث في محور الخير وهو النجاة من كربة وفي بعض الأحيان نجد لرؤيا معينة تأويلات كلها تنتمي إلى محور الخير، فيأخذ بالتأويل الأقوى والأرجح في هذا المحور ومن هذه الرؤى الصلاة، فالأصل" في رؤيا الصلاة في المنام أنها محمودة دينا ودنيا، وتدل على إدراك ولاية ونيل رسالة أو قضاء دين أو أداء أمانة أو إقامة فريضة من فرائض الله تعالى، ثم هي على ثلاثة أضرب: فريضة وسنة وتطوع، فالفريضة منها تدل على ما قلنا وأن صاحبها يرزق الحج ويجتنب الفواحش...والسنة تدل على طهارة صاحبها وصبره على المكاره وظهور اسم حسن له...والتطوع يقتضي كمال المروءة وزوال الهموم[53]". فكل تأويلات الصلاة هنا تنتمي إلى محور الخير وعلى مؤول رؤيا الصلاة أن يأخذ بالأقوى داخل هذا المحور ويرجحه وأحيانا أخرى نجد للرؤيا تأويلات كلها تنتمي إلى محور الشر. ومن هذه الرؤى رؤيا الفأرة فهي تدل على "امرأة فاسقة أو سارقة أو لها سريرة فاسدة[54]"، فتعددت تأويلات الفأرة من المرأة الفاسقة إلى المرأة السارقة إلى المرأة التي لها سريرة فاسدة...كل هذه التأويلات تحمل مدلولات سلبية تجعلها في محور الشر، وعلى المؤول أن يميز داخل هذا المحور بين هذه التأويلات، فيأخذ بالأقوى ويرجحه. وتحدد قوة وضعف التأويل في محوري الخير والشر حسب كل نص رؤيا وتعالق كل جزء مع بقية الأجزاء، وسياقها العام، ففي إحدى تأويلات ابن سيرين لرؤيا الفأرة يرجح تأويل المرأة الفاسقة، ويبني عليه بقية التأويل، وهذا عندما جاءه رجل، "فقال: رأيت كأني وطئت فأرة خرجت من أستها تمرة. فقال: ألك امرأة فاسقة؟ قال: نعم. قال: تلد لك ولدا صالحا[55]".

يتضح جليا من خلال هذا الصنف الأول أن ابن سيرين تعامل مع الرؤى كلغة (سيميوطيقية) لها معجمها ونحوها بواسطتهما أمكنه القيام بعملية التأويل[56].

– الصنف الثاني الذي يجب توفره في المؤول هو القدرة على تأليف التأويل الصحيح للرؤيا "تأليف الأصول بعضها إلى بعض حتى تخلصها كلاما صحيحا على جوهر أصول التـأويل وقـوتها وضعفها، وتطرح عنها الأضغاث والتمني وأحزان الشيطان وغيرها مما وصفت لك، أو يستقر عندك أنها ليست رؤيا ولا يلتئم تأويلها فلا تقبلها[57]".إن الرؤيا (النص) تتشكل من عدة رؤى (علامات) مترابطة فيما بينها، لتشكل البنية الكلية للرؤيا (النص) فعلى المؤول أن تكون له القدرة على التأليف بين تأويلات كل العناصر الداخـلية للرؤيا(النص)، بما يتناسب مع أصول الـتأويل من حيث القوة والضـعف، بل يجب عليه أن يفرز داخل بنية الرؤيا (النص) العناصر التي تنتمي إلى الأضغاث والتمنيات وأحزان الشيطان. فيقصيها من بين العناصر الأساسية لنص الرؤيا ومن عملية التأويل وأحيانا عند بدء عملية الفرز يجد المؤول نفسه أمام نوع واحد من العناصر وهي غير قابلة للتأويل فيستقر رأيه على أن هذا المرئي ليس رؤيا. ومنه فإن المؤول في هذا الصنف يجد نفسه أمام مستوى من التحليل المحايث والذي ينظر فيه إلى النص "في حد ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه[58]" فيجب أن تكون له القدرة على تميز عناصر الرؤيا وترابطها وإرجاعها إلى أصولها.

من بين تأويلات الرؤيا التي يتبين فيها توفر هذا الصنف في ابن سيرين هي رؤيا عرضها عليه رجل" فقال: رأيت كأن بين يدي إناءين في إحداهما نبيذ وفي الآخر لبن فقال: اللبن عدل والنبيذ عزل فلم يلبث أن عزل وكان واليا[59]". فابن سيرين هنا ألف بـين تأويل رؤيا اللبن وتأويل رؤيا النبيذ. فجاء تحقق هذه الرؤيا دليلا على حسن التأليف، وفي تأويل آخر تظهر القدرة الفائقة لابن سيرين على التأليف بين الأصول للخروج بتأويل للرؤيا. وهذا لما جاءه رجل. فقال: رأيت كأن بيدي سقاء وفيه تمر وقد غمست فيه رأسي ووجهي وأنا آكل منه وأقول ما أشد حموضته. فقال ابن سيرين: إنك رجل قد انغمست في كسب مال يمينا وشمالا ولا تبالي أمن حرام كان أم من حلال غير أنه حرام فكان كذلك[60]".

يمكن تحليل مدلولات العناصر المكونة لنص الرؤيا، والتأليف بينها لنخرج بتأويل ابن سيرين، والذي دل على صحته التحقق. فانغماس الرجل في سقاء فيه تمر هو انغماسه في كسب المال، ولما كان الانغماس بالرأس والوجه، فإنه يدل على عدم التميز في هذا

الكسب بين الحلال والحرام، أما تساؤله عن شدة حموضة التمر فهي عدم مبالاته من طريقة الكسب، ومن حموضة التمر عرف ابن سيرين أن المكسب كان حراما.

– الصنف الأخير الذي يجب توفره في المؤول، هو شدة الفحص والتثبت في المسألة فيربط الرؤيا بسياقها. "وتستدل من سوى الأصول بكلام صاحب الرؤيا ومخارجه ومواضعه على تلخيصها وتحقيقها، وذلك من أشد علم تأويل الرؤيا كما يزعمون، وفي ذلك ما يكون من العلم بالأصول، وبذلك يستخرج ويتوصل العابر و إلا الاقتداء بالماضين من الأنبياء والرسل والحكماء في ذلك أقرب إلى الصواب إن شاء الله[61]" إن من خصائص الرؤيا شدة الكثافة وأبسط التفاصيل فيها له معنى، ويلعب دورا في تشكيل تأويل الرؤيا، ويمكن أن يؤدي تغيب أحد التفاصيل إلى انحراف التأويل ولهذا يجب على المؤول أن يكون شديد الفحص والتثبت في المسألة حتى تستكمل معرفة الرؤيا حق المعرفة، وأن يستدل بكلام صاحب الرؤيا. وهذا الصنف الأخير يعتبر أشد الأصناف؛ لأن فيه يقوم المؤول بجمع المعطيات وتحليلها وهي من أصعب مراحل التعامل مع الرؤيا وتأويلها. إلى جانب الاعتماد على أحد قواعد الممارسة التأويلية التي وضعها إميليو بيتي –أحد فلاسفة التأويل في إيطاليا– وهو"مبدأ الانسجام والذي يتمثل في تأويل كلية الموضوع بإدراك أجزائه التي تتضمن وحدة وانسجام هذا الموضوع[62]".

إن هذه الأصناف الثلاثة التي تشكل كفاءة التأويل عند ابن سيرين، تجعل المؤول يمر بنوعين من الفهم حسب تصنيف ماكس فيبرك F.Max[63] الفهم التنسيقي وهو فهم العبارة أو السلوك وهنا يتمثل في فهم نص الرؤيا والفهم السياقي وهو إدراك سياق الرؤيا وكذلك تحديد وجهة التأويل فتجعله مضبوطا، وليس فعلا حرا لا يخضع لأية ضوابط أو قواعد فتمكن المؤول من توليد واختيار التأويل المناسب للرؤيا من تأويلات عديدة وتجنبه التوالد اللانهائي للتأويلات أو كما يسميه إيكو بالتوالد السرطاني للدلالة[64]. إن هذا التأويل المناسب ترتبط صحته عند ابن سيرين بشرط التحقق، فمدلول كل نص"حسب التصور التداولي ليس شيئا آخر سوى الإمكانات العملية التي يستدعيها تحققه[65]"؛ ولهذا نجد عبارات كثيرة في النصوص التي تتحدث عن تأويلاته تدل على التحقق مثل: "صدقت"، "فكان كذلك".

لقد تعامل ابن سيرين مع الرؤيا كعلامة لها دال ينفرد به الرائي كصورة، ومدلول يحمل مفهوم الوحدة الثقافية. وبهذا المفهوم للمدلول لم يجعل عملية التأويل مقتصرة على نص الرؤيا بل تعداه إلى ما هو خارج النص (الذات المتلقية والمجتمع...) كذلك لم تكن العلامة عنده تحمل صفة الاعتباطية، وإنما تقوم على أساس المشابهة والتعليل وذلك بوضعه المستويات الثلاثة لتحديد مدلول الرؤيا(العلامة)، وبهذا يكون ابن سيرين قد تعامل مع الرؤى كلغة سيميوطيقية لامتلاكها قدرة الدلالة وتكونها من علامات. أما اللغة فلم تكن النسق المترجم والمُفسر لهذا النسق السيميوطيقي (الرؤى) فقط، وإنما كانت النسق السيميوطيقي النموذجي الذي استمد منها مجموعة من القواعد والقوانين التي تحكمها في حد ذاتها كنظام أو في جانبها التداولي، وخاصة عند تعامله مع عملية التأويل أو وضع أنواعه الذي ارتبطت بالمستويات اللغوية (الكلمة والنص وخارج النص).

الـهوامش

1- Fernand de Saussure : Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1978, P. 99

2 - جوناثان كللر: فرديناد دي سويسر، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص. 72.

3 – ينظر أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة (مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2005، الفصل الخامس.

4 – نقلا: مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص. 45.

5 – ينظر: Roland Barthes: Eléments de sémiologie, Communication N°4, ED:Seuil, 1964, P 107,108

6 – ينظر: Umberto Eco: Le Signe. Coll, Biblio/Essais, Le livre de poche, Paris, 1988

7 – سيقموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة: مصطفى صفوان، دار المعارف، مصر، ط2، 1969، ص. 292.

8 – بتصرف: صلاح فضل: بلاغة الخطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص.34.

9 – إميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، تحت إشراف: سيزا قاسم، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص. 181.

10 – ينظر: أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005، ص.82، 85.

11 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، إشراف مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر، الطبعة الأولى بيروت، 2004 ص، 11.

12 – نفسه، ص.11.

13 – نفسه، ص. 11.

14 – ينظر: نفسه، ص. 157.

15 نفسه ، ص. 11.

16 نفسه، ص . 157

17 نفسه ، ص. 250.

18 محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 167.

* الإطار = المدلول

19 – فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا)، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص.11.

20 – إميل بنفنيست: سيميولوجيا اللغة، ص 178.

21 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 14.

22 – لوري لوتمان، بوريس أوسينسكي: حول الآلية السيميوطبقية للثقافة، ترجمة: عبد المنعم تليمة، من كتاب: مدخل إلى السيميوطبقا، ص، 297.

23 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص، 14.

24 – Eco Umberto:la structure absente, traduit par U.E.Torrigianio, Mercure de France, Paris 1972, P, 64

25 – لوري لوتمان : حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ص. 301.

26 – حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص. 145.

27 – عبد الله الطيار: ضوابط تعبير الرؤيا. http://www. saaid. net/book/open. php?cat=8&book=1731

28 – سيزا قاسم: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص. 67.

29 – رواه البخاري.

30 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 12، 13.

31 – نفسه، ص. 5.

32 – نفسه ، ص. 257.

33 – نفسه، ص. 257.

34 – أحمد فريد : غاية السقيا في تعبير الرؤيا، دار الإيمان، الإسكندرية، مصر، 2004، ص. 257.

35 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 3، 4.

36 – سورة البقرة، الآية 65.

37 - علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985، ص. 72.

38 - ينظر: أحمد عبد الغفار السيـــد: ظـــاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص. 195.

39 – ابن خلدون عبد الرحمن: المقدمة، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2004. ص. 475

40 – نفسه، ص. 475.

41 – ابن قيم الجوزية شمس الدين أبو عبد الله: إعلام الموقعين عن رب العالمين، ضبط:محمد المعتصم بالله البغدادي دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1989، ص. 182.

42 – نفسه، ص. 182.

43 – نفسه، ص. 182، 183.

1 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 14.

45 - ينظر: أمبيرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996. ص. 99،98.

1- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص. 98.

47 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 13.

48 – نفسه ، ص. 13.

49- Eco Umberto: les limites de l'interprétation, trad: par Myriem Bouzeher, édit Grasset, Paris, 1992, P 153.

50 – رشيد الإدريسي : سيمياء التأويل، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص. 29.

51 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 100.

52 – نفسه ، ص. 100.

53 – نفسه ، ص. 41، 42.

54 – نفسه، ص. 173

55 – نفسه ، ص 173.

56 – ينظر: فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقا) ، ص.11.

57 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير ، ص. 13.

58 – سعيد بنكراد: معجم السيميائيات :www. saidbengrad. com/dic/index. htm

59 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 111.

60 – نفسه ، ص. 108، 109.

61 – محمد بن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، ص. 13.

62 – محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1 2002، ص. 36.

63 – ينظر: نفسه، ص. 37.

64 – ينظر: أمبيرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 123.

65 – نفسه ، ص، 134.

الرمز في الشعر الجزائري المعاصر

أ. فريد تابتي

جامعة بجاية

لغة الشعر لغة إحالية، تحاول أن تبتعد قدر المستطاع عن اللغة المعجمية التي حرص واضعو المعاجم والقواميس على الحفاظ عليها من حيث هي الخيط الرابط بين كل أبناء الأمة.

اللغة تجاوز مستمر، وتخط دائم لهذه الدلالة، والشعراء – أكثر من سواهم – يؤكدون ان اللغة تعجز في أحيان كثيرة عن التعبير عما يعتمل في النفس من انفعالات، وهم الذيم ملكوا زمام أمور اللغة، يوجهونها حيث شاؤوا، ولهذا، ففي هذه اللحظة الحرجة من رحلة ميلاد القصيدة، يأتي الرمز باعتباره المخرج الوحيد من ورطة الصمت المطبق، ومن هنا "فلغة الرمز... تعد المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة، الخيالية، التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر"(1)، فهو عندما "لا يجد وسيلة يعبر بها عن حالة شعورية إزاء موقف معين يختار شكلا حسيا يكون قادرا على التعبير عن الحالة أو نقلها من الداخل إلى الخارج، أو خلق بديل موضوعي يعادلها"(2).

ينطلق الرمز من لحظة السكوت المفروض بفعل الصدمة / الاندهاش، أو الدلالة الأحادية المعوّقة إلى الدلالة المشعة التي لاتعرف الحدود، يقتل الشاعر من خلالها كل شيء بكلمة / ومضة خاطفة؛ تنتهي الكلمة صوتا، وتستمر إيحاء.

تستحضر الماضي بأشكاله، فاتحة له ابةاب المستقبل على مصاريعها مجسدة فعل التخطي والحياة، فيتحول العجز إلى قدرة، والسكون إلى حركة، والصمت إلى كلام لا يعرف الانقطاع؛ فالرمز إذن "تعبير عما لا يمكن التعبير عنه في الحياة الداخلية، في الذكرى، في الانفعالات وانعكاساتها"(3)، على حد تعبير مرسيل بروست.

وتقوم بين الرمز والمرموز علاقة حميمية قد تكون هي علاقة الاسم بالمسمى غند البعض، أو علاقة تتمسك بالاسم متجاوزة المسمى، أو بالعكس، متمسكة بالمسمى باحثة له عن اسم جديد. ولهذا يقول جان كوين في معرض حديثه عن لغة الشعر، بأنه "لا ينبغي أن

يفهم منها كل ما هو قادر على الإيحاء أو التعبير، ولكن ينبغي أن يفهم منها كل ما هو قادر على "الإحالة إلى" وهو يتضمن تصاعد المحتوى، أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسل إشاري"[4].

ومهما تحددت العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فإنها تتجاوز العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله، من حيث كو نهذا الأخير محدد الملامح لدى كل أبناء الجماعة اللغوية الواحدة: تواضعوا عليه، وأسندوا له مهمة التواصل.

الرمز يهدف بطبعه إلى أكثر من التواصل، أو بالأحرى، هو يهدف إلى تواصل من نوع آخر، أعلى، وأغنى، يتعاون كلّ من الذهن والذوق والذاكرة لبنائه عند الشاعر، أو لاستقباله عند المتلقي. الرمز صرب من التعبير يعتمد اللغة وسيلة، ولكنه يخلقها من جديد، يرسم خط مساره بمحاذاة لغة التواصل؛ قد يقاطعها أحيانا، ولكنه لا يطابقها، وفي أثناء ذلك يبتكر لنفسه ملامح خاصة – مرتبطة بالرؤيا الخاصة المفقودة فيما عداه – ودلالة أكثر خصوصية تعجز اللغة العادية عن أدائها بمثل أدائه.

إن التقطع الذي يصيب خط لغة الرمز يسمح للشاعر بأن يعود بالمتلقي بين الحين والحين إلى خط لغة التواصل العادي، حتى لا تستمر الهوة / الفراغ، فيصبح النص طلاسم مبهمة غير دالة، يهدف الرمز إذن إلى "الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء"[5]، وتجاوز للعلاقات القديمة القائمة، ليصعّب مهمة القارئ الذي "يرافق الشاعر في رحلته الطويلة الشاقة في أرض لم تطأها قدم، ولم ترها من قبل عين، يرحل معه في مسالك وعرة مظلمة لا نهاية لها"[6].

الرمز – كما سبق القول – ينطلق من الواقع، متجاوزا إياه، ومعيدا تشكيله ليصبح وجهه الفني الجديد، تقول فيه الذات كلمتها، وفي الذات "تنهار معالم المادة وعلاقتها الطبيعية لتقوم على انقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر"[7]، وهذا يجسد علاقة الرمز بالمعاناة. الشاعر لا يأخذ الواقع على علاته؛ ثم غن الشعر يرتبط بالخلط والتشكيل، ومهمته تتجاوز مجرد التصوير، الشاعر ينفعل بالواقع ويتفاعل معه، ةثم يكتب ليلخص في لحظة واحدة، وبرمز واحد، التجربة الإنسانية كلها، وهذا ما جعل الرمز وليد "المعاناةالذاتية التي تصور رؤية ابن سينا، عندما قال:

أتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر"[8]

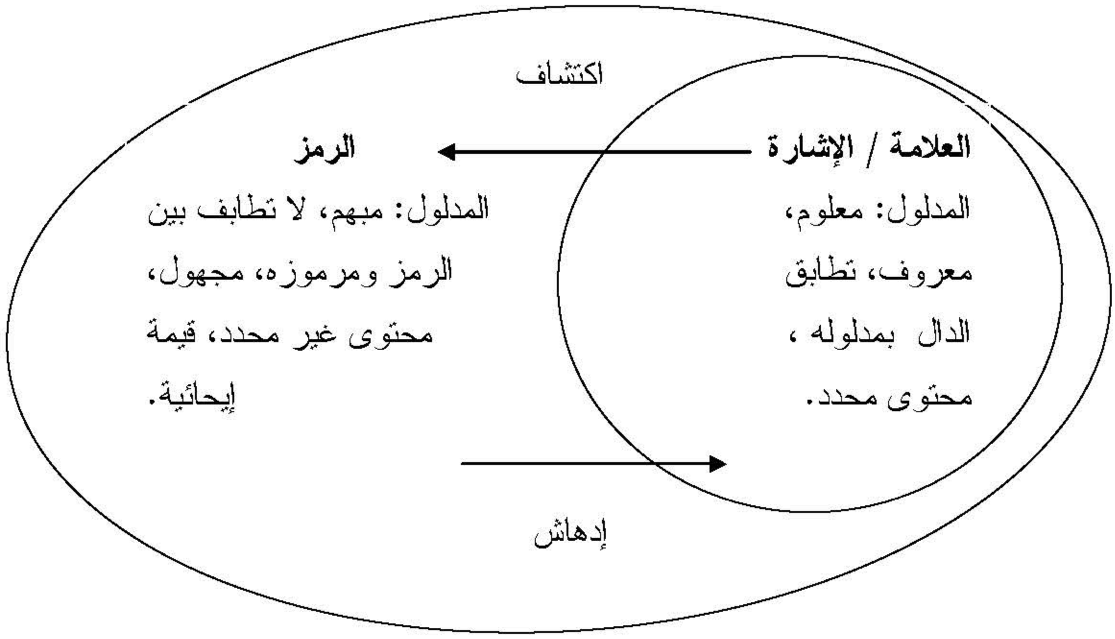
ما زالت رحلة الشاعر مستمرة في البحث عن لغة قادرة على احتواء العالم بلمحة أو إشارة، وليس ظهور (القصيدة الومضة) حديثا إلا محاولة لتجسيد هذه الغاية، لقد ولى زمان المعلقات والأراجيز والملاحم، لتصبح الإشارة الخاطفة وحدها قادرة على تحمل الدلالة، والشعر أثناء ذلك يؤكد تعامله الخاص مع الواقع، ففي الوقت الذي أصبح العالم أكثر تعقيدا، وأكثر تأزما بفعل تأليه المادة وتقزيم الروح، يحاول الشاعر خلق الكلمة المعجزة، ولقد "زعم رامبو في طموحجزئي أنه "اخترع فعلا شعريا سيكو نيوما قابلا لجميع المعاني"، وأنه دوّن "ما يعجز القلم عن وصفه""[9]. وما الفعل الدي اخترعه رامبو سوى تعبير ىخر عن هذه الكلمة المعجزة التي عبر عنها ابن سينا بشكل آخر أيضا في قوله السابق. طموح الشاعر اليوم لا يبدأ من التعبير ليتوق فعنده، إنه تعبير يرتبط بتعامل خاص مع الموجودات في العالم، بحيث يحاول أن يعطي وجها (جديدا تماما) للحياة، "لا بخلق مظهر جديد للأشياء وحسب، بل بخلق عالم جديد"[10].

قد يشبه الرمز الإشارة أو العلامة عند البعض، ولكن المصطلحات مختلفة فيما بينها بحيث إن لكل منها مدلولا خاصا بها، الإشارة محددة المعنى، أما الرمز فمبهم. الإشارة تعبر عن محتوى معروف ومحدد في ذهن المتلقي مسبقا، بينما الرمز يعبر عن معنى غير مغلوم مسبقا؛ مجهول عند المتلقي. الإشاعرة ترتبط بمثل "تلك الملابس التي يرتديها موظفو القطارات تمييزا لهم عمّن سواهم، فالعلم بوضع هذا الزي لتلك الطائفة سابق على العلم بمحتوى تلك الإشارة، أما الرمز فهو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة"[11].

ثم تأتي العلامة باعتبارها ترتبط بمدلول خاص بدورها، وقد تكون قريبة المدلول من الإشارة، ولكنها تبتعد عن مفهوم الرمز الشعري الذي نحن بصدد الحديث عنه، فالعلامة "هي الشيء الذي يُتّخذُ مشيرا يدل على وجود شيء سواه يقوم مقامه أو يحل محله، إما لن الشيئين قد وجدناهما مرتبطين كالدخان ودلالته على النار... وإما لأن الناس قد اتفقوا على أن يكون أحد الشيئين دالا على الآخر كالنور الأحمر والسهم وإشارة المرور"[12]. ومن هنا، فإن الإشارة والعلامة مرتبطان بالتواضع / الاتفاق / وضوح الدلالة، بينما الرمز يرتبط بالتفرد / الابتكار / انبهام الدلالة.

يحقق الرمز من هذا المنطلق عنصر الإدهاش الذي يبحث عنه الشاعر المعاصر. إنه يريد من نصه أن يحدث في المتلقي زلزلة تبدأ مع بداية فعل القراءة. النص الذي يعجز عن تحقيق ذلك لا يستحق أن يُقرأ، لذلك جاء الرمز لكي يساهم في هذا الأثر باعتباره ينطلق من المبهم، والمجهول، والمطلق، ولهذا، فبقدر ما يقترب الرمز من الشعر، تبتعد الإشارة والعلامة بمدلوليهما السابقين عنه.

إن "قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يكون التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح، فالرمز... رمز ليس بالنسبة إلى ما قيل، وما قُرّر، وإنما بالنسبة إلى ما لم يقل وما لم يمكن قوله، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل، ولكن لشيء يوجده الكشف ويكاد ينكشف"(13).



يبين لنا الشكل السابق مجالي وعي وإدراك الشاعر والمتلقي كليهما، مجال الثاني مُتضمن في مجال الأول. الشاعر أوسع وأخصب مجالا من المتلقي – أو هذا ما يُفترض وُجودُه – وبالتالي فالشاعر يدفع بالمتلقي رغما عنه إلى البحث ليمنحه محاولة الاكتشاف، هذا في مجال الرمز.

أما في مجال العلامة أو الإشارة، فهناك تطابق في الإدراك بين الشاعر والمتلقي، باعتبار أن مدلوليهما معروفان، معلومان، بهما يصبح الفعل الشعري فعلا أخرس.

التقارب الدلالي بين هذه المصطلحات يوقع الدارس في أحيان كثيرة في تيهٍ تختلط بموجبه الدلالات، فتختلط بذلك الحدود الفاصلة بين مصطلحاتها. الرمز لا يعرف الحدود. جموح عن الثبات، ثائر على التقوقع والسكون، وبالتالي، فلا يمكن أن يتجه الوجهة أ، أو ب، أو... دون الوجهة الأخرى بالضرورة. والمتلقي في عملية تفكيكه للرمز غير ملزم بمدلول ما، دون غيره، حتى وإن كان هو المدلول الذي أراده الشاعر. المتلقي مطالب بأن يبحث ثم يبحث، وجزاؤه في ذلك ما يمنحه إياه هذا البحث من متعة فنية، هذا ما جعل النص الأدبي عامة يجنح إلى الأدبية كلما كان متجددا، يولد مع كل قراءة جديدة، فلا تنتهي فيه رحلة القراءة إلا لتهيئه لميلاد جديد.

الإشارة والعلامة في مقابل ذلك يمنعان المتلقي من الحركة، وفي أحسن الأحوال فهما يحددان له المجال الدلالي الذي لا يمكنه الخروج منه، وهنا تصبح قراءته فعلا يهيّء النص المقروء إلى تقبل نهايته المحتومة، لأنه فس هذه الحالة لم يتجاوز كونه رسالة تفقد مبرر العيش بمجرد أن تصل إلى المتلقي، وبالتالي، فحينما يربط الدارس دالا ما بدلالة ما، ويسمي ذلك رمزا، فإنه يكو نقد منح كلمة الرمز دلالة الإشارة، أو العلامة، و"الشعر... يجب ألا يكون وصفيا ولا روائيا، بل إيحائيا، وأن يتكلم المرء كشاعر هو أن "يكتفي بالتلميح" عن الأشياء، أو "يستخرج صفتها التي تجسم فكرة ما". وليس للقارئ أن يقاد بيده غلى موطن فكرة الشاعر الدقيقة، بل عليه أن يجد الفكرة التي يتضمنها حقل القصيدة الضبابي، وأن تقود علامة لا تدرك إلى أحد الأمكنة، حيث تختبئ أو تتفتح فكرة هي غامضة لأنها مركبة"[(14)].

حاول أدونيس أن يعرف بالرمز انطلاقا من نظرته الحداثية للشعر، النظرة التي تحاول قدر الإمكان بلوغ جوهر الأشياء، متجاوزة النظرة الكسيحة السائدة التي لا تتجاوز المظاهر والأشكال، قال: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو، قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي ان يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"[(15)].

من خلال ما تقدم، يصبح النص في حضرة الرمز مجرد معبر نحو نص آخر لم يقله الشاعر. ويصبح النص المقصود هو دلك النص الغائب الخفي وراء النص القائم الظاهر.

وتصبح لغة النص بدورها مجرد لغة تقود إلى لغة أخرى لم يقلها الشاعر. الرمز ومضة خاطفة في وجود غائم يتضمن (الجوهر)؛ مرفأ الشاعر والمتلقي كليهما.

الرمز عند أدونيس إذن لا يعرف التواصع والاتفاق. غنه التخفي، والإيحاء، والميلاد، والاتساع، والعتمة، والجوهر. يأتي الرمز بهذا المعنى ليتعدى اللغة الاصطلاحية المعجمية التي تهدف أساسا إلى الوضوح والكشف المباشر لتحقّق عنصر التواصل. الدال في اللغة المعجمية يحيل غلى مدلول بعينه: أ – – – > ب، ج – – – > د، ...، العلاقة بين هذا الدال ومدلوله علاقة تواضعية بين المرسل والمالقي، فتتّصف الرسالة بينهما بالوضوح.

الرمز ليس وضوحا لأن العلاقة بينه – باعتباره دالا – وبين مدلوله ليست تواضعية؛ قد يصبح رمزا بعينه يحيل إلى مدلول بعينه بفعل التكرار، فيفقد قيمته الفنية بفعل التكرار ويصبح دالا لغويا عاديا، يصبح مرتبطا بمدلوله بالتقادم، ولهذا فعندما يصبح المتلقي يعرف مسبقا دلالة (الرمز) لا يصبح ذلك رمزا.

يأتي الرمز منقذا الشاعر من عجزه، حين تفقد اللغة دلالتها المعهودة، وبالتالي "فالشعراء الرمزيون المرهفون يريدون بالفعل ان يعبروا عما تعجز اللغة عن التعبير عنه"(16).

ولكن ما دامت لغة الرمز تختلف عن اللغة المعجمية المتداولة التي تهدف إلى التوصيل، فهل الرمز قادر على ان يمنح لنفسه شرعية ما؟، أو بالأحرى، ما هي وظيفة الرمز؟ لقد طرح نعيم اليافي السؤال وأجاب عنه، حينما قال: "والسؤال فيما إذا كان الرمز... يستطيع ان يضع الفنان والمتلقي على المستوى نفسه بحيث يكون التوصيل بينهما كاملا؟ يبدو أن الإجابة سلبية لأن الرمز لا يوصل ولا يمكن له أن يوصل إذا أردنا الدرلة المباشرة الحرفية للكلمة، وقد يكون من الفضل في هذه الحالة لا أن نتحدث عن معرفة رمزية قابلة للنقل، وإنما نتحدث عن رؤية رمزية موجودة أو مخلوقة قادرة على الإثارة"(17).

وظيفته إذن أبد ما تكون عن (معرفة رمزية قابلة للنقل)، إنما هي تلك القدرة القادرة على الإثارة الرمز يمد المتلقي بقدرة تمكّنه من البحث في ذلك الوجود المعتم – بتعبير أدونيس – ولا تكشفه له إنها تحقق له مشقة البحث التي تقترن بمحاولة الاكتشاف الشاعر في هذه الحالة، وبواسطة الرمز يرسم للمتلقي بغض ملامح الطريق، ليكتشف هو بدوره

بعض الملامح الأخرى الغامضة اللغة العادية في المقابل نوع من الخمول الذهني، تتجول بالمتلقي من محطة دلالية إلى أخرى، ولكنها تحرمه من متعة التأمل والاكتشاف، ويغدو معها فعل التلقي آليا يسيِّرُه قانون التنبيه الاستجابة لهذا كان الرمز أكبر بكثير الدال في اغلب الأحيان أصغر من أن يحتوي الإنسان ومعاناته، ولهذا فقد أدرك "الشاعر المعاني أنه رمز للإنسان الكلِّي وحجمه الصغير، يضيق عن التعبير الكلي، إذا استخدم استخداما حرفيا... لذلك يستخدمه استخداما رمزيا... مجازيا..."()، ولهذا يؤكد جيرودو على انه يوجد "فرق كبير بين اللغة الأدبية المؤلفة من الإشارات، وبين اللغة العادية المؤلفة من الدلالات"[19].

ـ المستوى فوق العادي (الخاص) ↔ اللغة الأدبية (إشارات).

ـ المستوى العادي (العام) ↔ اللغة العادية (دلالات).

كما أن "في ابتداعية اللغة الشعرية تغدو اللفظة بما يشبه الأسطورة في قدرتها على بثِّ الانفعالات التي لا تعد ولا تحصى"[20]، وبالتالي يمكن للرمز الواحد أن يصبح بما يحيل إليه من دلالات معجما قائما بذاته.

ومن الخطأ الكبير تكرار الرمز الواحد في سياقات متعددة، وربطه بنفس الدلالة. الرمز تجدد وانبعاث، وتقييده قتل وتحنيط، ويأتي السياق باعتباره فضاء تعبيريا فسيحا ليمنح الرمز الكثير من مقومات ابتكاريته وجدته وحياته. ولهذا يصبح تغيير سياق الرمز الواحد تغييرا للرمز نفسه وتغييرا لدلالته، "فالواقع أنم الرمز إذا كان له مغزى فإن هذا المغزى يختلف – نوعا من الاختلاف – من سياق إلى آخر؛ لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة"[21].

والسياق مجال خصب وحي لخلق الرموز، لأن لكل سياق رمزه الخاص به، ومهما تكن أهمية الرمز، فإنه مدين فيها للسياق، وهكذا، فقد يكون الرمز رمزا في سياق ما، ولكنه لن يكون كذلك في سياق آخر، بل إن الكلمة العادية التي لم تكتسب قيمة الرمز هنا، قد تصبح رمزا فنيا إذا عرف الشاعر كيف يستغل فضاء السياق لصالحها، "الشعراء يستطيعون أن يمنحوا الكلمات الخام دلالات رامزة، بعد أن يضعوها في سياق شعري خاص"[22].

ومن خلال ما تقدم، يظهر لنا أن الرمز الواحد ليس ملكا جماعيا يوظفه الجميع لإرادة المدلول الرمزي نفسه، إنه ملك خاص وتعامل خاص أيضا، يختلف من نص إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، ومن سياق إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، فإن لم يتحقق هذا التغير اقترب من مفهوم العلامة أو الإشارة، وفقد قيمته الفنية التي لا يعيش خارجها.

إن الشعراء الكبار عادة هم الذين يبحثون عن التفرد، فيولدون – فنيا – في كل سياق، في كل سطر، وفي كل نص، فيكون النهج الذي انتهجه كل منهم نهجا خاصا به وحده، فإذا ما ذكر رمز من رموزه، نُسب إليه لأنه هو خالقه.

إن شيوع رمز ما عند الشعراء بنفس المدلول علامة على الاجترار الذي لا طائل منه، "وطبيعي أن الرمز إذا ما تجمد عند مغزى بعينه فقد قيمته الشعرية، ومن ثمّ كان دور الرمز المعين في كل قصيدة يختلف نوعا من الاختلاف عن دوره في قصيدة أخرى، سواء أكان للشاعر نفسه أو لشاعر غيره"[23]، وسبب هذا الاختلاف هو شحن الرمز في كل مرة بمدلول شعري خاص هو ابن لحظته، بكل ما تحمله كلمة (شعوري) من خصوصية.

ومن جهة أخرى تظهر خصوصية الرمز في كون الشاعر مثل الحالم "يترجم اللاشعور إلى صور ورموز، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها المحرمة بحيث تصبح أكثر إنسانية ومتعة له وللآخرين"[24].

وما دامت الحالات النفسية، الشعورية واللاشعورية خاصة جدا، فإن التعبير الرمزي عنها خاص جدا بدوره. صحيح أن التجربة الإنسانية عامة وواحدة، وصحيح أن الشاعر يتعامل مع التجربة الإنسانية، ولكن هذا التعامل خاص ومتفرد، نحن لسنا بحاجة في هذا المجال إلى شاعر واحد يتكرر بعدد الشعراء الموجودين، نحن بحاجة إلى أن يكون الشعراء الموجودون شعراء غير متكررين، يختلف عندهم التعبير عن التجربة والهم الإنسانيين. التعبير خاص ومتفرد لأنه مرتبط بالرؤيا الحاضرة والمستقبلية، وبوعي العالم. وهنا فقط يمنح الشاعر الفرصة للرمز ليعبر عن نفسه، لهذا يؤكد أدونيس أن "التجربة الشعرية الناضجة المكتملة هي التجربة الإنسانية من المستوى الراقي، والشعر الباقي هو الذي يخترق الحدث محوّلا إياه إلى رمز"[25].

لقد بقيت الرموز الشعرية التي عرفها الشعر الجزائري قبل 1980 محافظة على مكانتها عند الشاعر الجزائري بعد هذا التاريخ، ولكن، في هذه المرحلة الثانية حاول الشاعر الجزائري أن يدخل ميدان التجريب في الرمز مثل باقي العناصر الشعرية الأخرى، وبذلك يكون قد جسد شوقه على الإبداع والابتكار. هو لم يقف مكتوف الأيدي أمام رموز احتلت النص الأدبي الشعري منذ الثورة وما قبلها، حتى عند الشعراء في الأقطار العربية الأخرى، انطلق من تلك الرموز محاولا منحها حياة جديدة تتنفسها في كل نص جديد، ويأتي "الأوراس" على رأس هذه الرموز، من حيث كونه شاهدا على تاريخ أمة، بل محوّل مجرى هذا التاريخ، فجعل الجزائر أمّ البطولة والبطال، وقبلة الأحرار في عالم عانى وما زال يعاني من الظلم والاستبداد.

"أوراس" الزمان والمكان، التجربة والمخاض، الوطن والحرية، الأرض المقدسة التي باركت الأحرار فباركوها. لقد بلغ عشق الشعراء للأوراس درجة العبادة، وقد كتب عز الدين ميهوبي في مقدمة ديوانه "في البدء... كان أوراس":

"لماذا الأوراس؟..

لماذا أنطلق من الأوراس؟..

لأنني أرفض رموز الزمن "الفرعوني والإغريقي وأزمنة الألوان – الموبوءة – التي لا تنبعث منها رائحة التراب.

لأنني أرفض كل الطقوس التي يمارسها العالم... ما عدا طقوس الوطن والشهداء... وأولئك الذين يحملون الكلمة بين ضلوعٍ وأفئدةٍ تنبض أصالة... وأصالة.

أرفض كل ذلك... لا لشيء إلا لأنني أمتلك رمزا أكبر وأعمق... هو الأوراس.

وما أجمل القصيدة حين يكون الرمز فيها وطنا... وبقايا حلم أوراسي"[26].

"فالأوراس قصيدة الأزمنة التي تمتد من الذرة الأولى.. إلى شموخ الجبل الناسك في معبد هذه الأرض الطيبة"[27].

"أوراس يا لغة الزمان ويا فما متفجرا"[28].

أوراس الفم واللغة، عندما نطق أوراس أخرس المتكلمين ساسة وأدباء، لغته المدفع والرشاش، ولغتهم الكلمة، لغته أقضت مضجع الغرب الاستعماري، ولغتهم لم تثمر.

ليس العيب في الكلمة، "لأن صرخة شاعر، لا تبعث الروح الطليقة في الرفات"، كما قال شاعر، ولكن الفضل، كل الفضل لأوراس الذي أيقظ الأموات في قبورهم، ونفخ في قلوبهم العشق حتى الجنون، أوراس اللغة التي لا تحدها الحدود، ولا تحتاج إلى ترجمان، والفم الذي لم يخنقه الذل ولا المسكنة.

أوراس شقّ من المواجع أضلعي فنفخت من روحي وبان الموسمُ[29]

أوراس عند ميهوبي من خلال هذا البيت هو تلك القوة الغيبية الجبارة والخيّرة التي شقّت أضلعه. إن أوراس هنا، وبكل ما يحمله من دلالات يقوم على رمز آخر تبعثه من أعماق الذاكرة عبارة (شق من المواجع أضلعي)، فتحيلنا إلى حادثة شق الصدر التي تذكرها السيرة النبوية، وبذلك يجرد أوراس من طبيعته الجامدة، اللاعاقلة ليلحقه بعالم الملائكة، حين أسند إليه فعل الشق، لقد جعله ملاكا يشق صدره ليطهره من أدران البشر وخطاياهم.

ويتحول أوراس عند ميهوبي في النص نفسه إلى إحدى عرائس كولومب، تلهمه الشعر:

أوراس، فجرني هواك وما درت هذي الضلوع بأن جمرك ملهمُ[30]

أوراس منا يرتبط بالجمر الذي هو مصدر الإلهام. أوراس الثورة والتمرد والإباء والنار والجمر. منظر النار والجمر والصخور رهيب ومرعب، ولكنها الرهبة التي تحبل بالنقيض فتلد على لسان ميهوبي أغاني الثورة والبطولة. أوراس إذن هو مجتمع النقائض: الجمال (ملهم)، والرهبة (جمرك)، الرقة (الشعر)، والعنف (فجرني)، وهكذا، يغدو أوراس هو "دلالة الزمن الثوري، الذي وُلدت معه الجزائر من جديد ودلالة الزمن الشعري، بما هو التجربة الأولى، التي فجرت مكامن الإبداع في نفس الشاعر"[31].

وستمر أوراس في الخط نفسه عند محمد شايطة، فبقدر ما وهب الموت للمعتدين، فهو دائما في حالة مخاض يُعد نفسه للولادة، فيهب الأبطال بلا حساب:

وغدا ستأتي ألف أخرى مثله أوراس ما زال الولود الأكرما[32]

ويرتبط الأوراس عند يحياوي برموز عربية أخرى تنبض في عروقها نفس الدماء، وتتعالى فيها نفس الرايات، وتصدح في سمائها نفس الحناجر؛ يافا وغزة.

"عندما يسألني الأطفال عن يافا

عن الأوراس عن غزة
تصب النار في صوتي
ويغدو الحرف سيافا"[33].

إن الأوراس الذي غذته دماء جزائرية قد هللت وكبّرت له قلوب عربية، وأشجاره التي تمتد جذورها في أعماق الجزائر تعانق أغصانها أغصان أرز لبنان في عنان السماء، فتمتد ظلالها على يافا وغزة مهدهدة إياهما كصبيين حالمين، أو كعملاقين جلسا من تعب المسيرة يسترجعان أنفاسهما.

أسئلة الأطفال عن هذه الأماكن هي تأكيد على البطولة الضارية في أعماقها، وإذا كان الأوراس عند الشعراء السابقين جزائري المولد والنشأة، فإنه عند يحياوي ممتد الجنبات إلى المشرق؛ منبت العروبة.

والأوراس الرمز في المقطع السابق محاط بمجموعة من الرموز التي ينهل منها فنيته: الأطفال، النار، الحرف، سيافا... وحينما تتعانق هذه الرموز يتحقق الانعتاق الذي لا مفر منه.

وبعيدا عن الأوراس، يلتقي عند عاشور فني قيس بالمسيح:

"أنا المتيّم،
والنسيان يصلبني "قيسا" على الباب منذ
البدء يبتهل"[34].

يلتقي قيس المحبين العرب بالمسيح، قيس هو المنقذ الذي جاء ليغير العالم، مثلما المسيح كان منقذا، ولكن العالم لم يرد التغيير، فالتقيا معا في النهاية؛ جمعتهما المأساة. انتهى المسيح على كتفي صليب، وانتهى قيس في حضن التراب حاضنا حزنه. ولكن الرمزين يتعانقان معا وبينهما يقف الشاعر؛ قيس والمسيح، وبذلك يصبح الرمز مجموعة رموز لها منبعان، ومصب واحد.

وأصبحت النافذة كائنا حيا يموج بالحركة، أصبحت ذاكرة الصبا، والشاهد على حب عاش يوما وراءها.

"ما ضر لو أن كلبا بات ينبحه
أو أن نافذة

قالت له: "رحلوا"[35].

النافذة عند عاشور فني تاريخ يحتفظ بالصورة ويقدر المشاعر. وحين يقف قبالتها وجه الحبيب ينتظر إشارة من وراء الستار، تقف هي، الشاهد الأخير، لتقول له: رحلوا. النافذة رمز للحب الطفولي الذي يولد في أحضان البراءة، حيث يقنع الحبيب بإشارة، أو بسمة من خلال الستار. عاشور فني من خلال هذا الرمز يغرف من قاموس الطفولة ومن ذاكرتها، فلم تبق النافذة عنده أخشابا وزجاجا يغطيها غبار الرحيل، وإنما أصبحت هي الأنيس في رحلة الحب الحزينة التي تنتهي بالحبيبة إلى الرحيل، وبالحبيب إلى استنطاق الأثر. والرمز نفسه نجده عند فني في قصيدة (غناء للنافذة الأولى)[36].

وعند يحياوي، يعود (خالد بن الوليد) و(طارق بن زياد) يحركان الذاكرة:

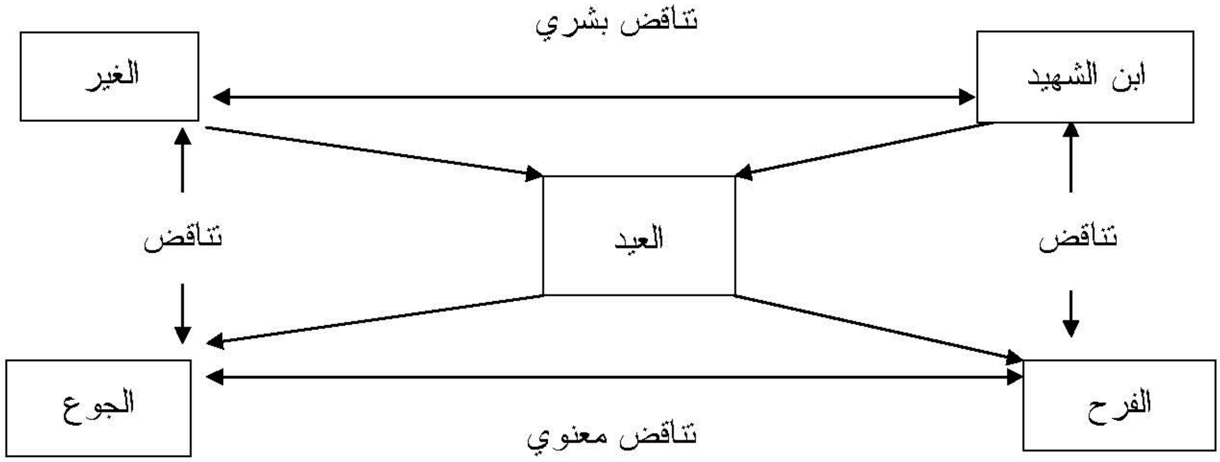
لولاك "خالد" في الجهاد و"طارق"   كانت نساء، تشترى وتعارُ [37]

هما رمزان يرتبطان بالتاريخ الإسلامي الذي ساهما في صنعه، ولكن مفعول الرمز فيهما غير قادر على أن يتجاوز إحياء الذاكرة / التاريخ. الرمز الشعري أكب بكثير من الرمز التاريخي، هذا الأخير مطالب بالإحالة إلى... في إطار زمان ومكان محددين، بينما الرمز الشعري مطالب بالتجاوز في الدلالة والزمان والمكان. وما دام طارق بن زياد هنا صورة بالأبيض والأسود لذلك القائد البربري المسلم الذي فتح الأندلس بحنكته التي لا يملكها إلا العظماء، فإنه إعادة باهتة لتاريخ مشرق.

ويتكاتف عند يحياوي رمزان في تركيبين متتاليين. الرمزان – منفصلين– لا يسمحان للدلالة باختراق حاجز المألوف، ولكنهما بالعطف (الواو) يمنحان القدرة على أن تتكثّف، ويصبح الرمزان حاملين أكثر مما يوحي به لفظاهما:

وأبحروا يستقبلون العيد والعيدا   وابن الشهيد بالطوى ما زال مصفودا[38]

العيد يرتبط دلاليا بالأطفال، الفرح، الهدايا، الألعاب، وابن الشهيد يحيل على اليتم. أصبح العيد عند يحياوي موسما آخر ذابت فيه الدلالات السابقة؛ فلا فرح، ولا أطفال، ولا هدايا. لقد أصبح موسما يزداد فيه جوع ابن الشهيد. ولكن، الرمزان لا يتوقفان عند هذا الحد. فابن الشهيد الذي من حقه قبل غيره أن يفرح يوم العيد، هو ابعد الناس عن ذلك: قدّم أباه قربانا للحرية، وجنى مقابل ذلك الجوع يوم العيد، وفي المقابل، يجني غيره الحرية، والفرح، ولذة العيد.



العيد رمز، هو محور الدلالة الرمزية، وهو أحد أوجه غياب العدالة الاجتماعية، ويحمل الشهيد روحه على راحته قربانا للوطن، ويخلف الجوع لابنه، ويصبح فعل الثورة من قبيل الطيش الذي يحسن السكوت عنه.

ويستحضر عاشور فني صورة رعاة البقر، ليوظفها رمزيا:

"...وفي كل جمجمة جرسٌ

وعلى كل مقبرة حرسٌ

وعلى كل زاوية

صورة لرعاة البقر"(39).

ويتمركز رمز (صورة لرعاة البقر) وسط حقل دلالي غني بالرموز، هذا الرمز هنا قد يؤدي دوره كاملا بمفرده، ولكنه يستمد الكثير من مقوماته من الرموز الأخرى: جمجمة، جرس، مقبرة، حرس، كل زاوية. التلازم بين الرمز المركزي، والرموز الثانوية يستحضر بدوره بيئة وثقافة معينين يحيلان مباشرة إلى راعي البقر الأمريكي Cowboy، الذي يصنع القانون بالمسدس والرصاص، مجسدا قاعدة البقاء للأقوى، ومقننا ثقافة العنف المعاصرة.

صورة رعاة البقر وجدت مكانا خصبا لها عندنا فأصبحت معلقة على كل زاوية، صورة رعاة البقر واحدة في الذاكرة. (وعلى كل زاوية) حولنا، حيثما كانت كانوا؛ وكان منطق المسدس والرصاص. وتكمن قيمة هذا الرمز وأهميته عند عاشور فني في كونه أول من استعمله من الشعراء الجزائريين.

وتعود قصة أهل الكهف القرآنية من جديد عند الأخضر فلوس ﴿وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد﴾[40]، ولكن وفق ما تقتضيه طبيعة الشعر الفنية:

"وساكنو الكهف الحزين نائمون..

إلا كلبهم قد مد كفه المبحوحة النداء:

يا نهرنا المسروق هل تعود..

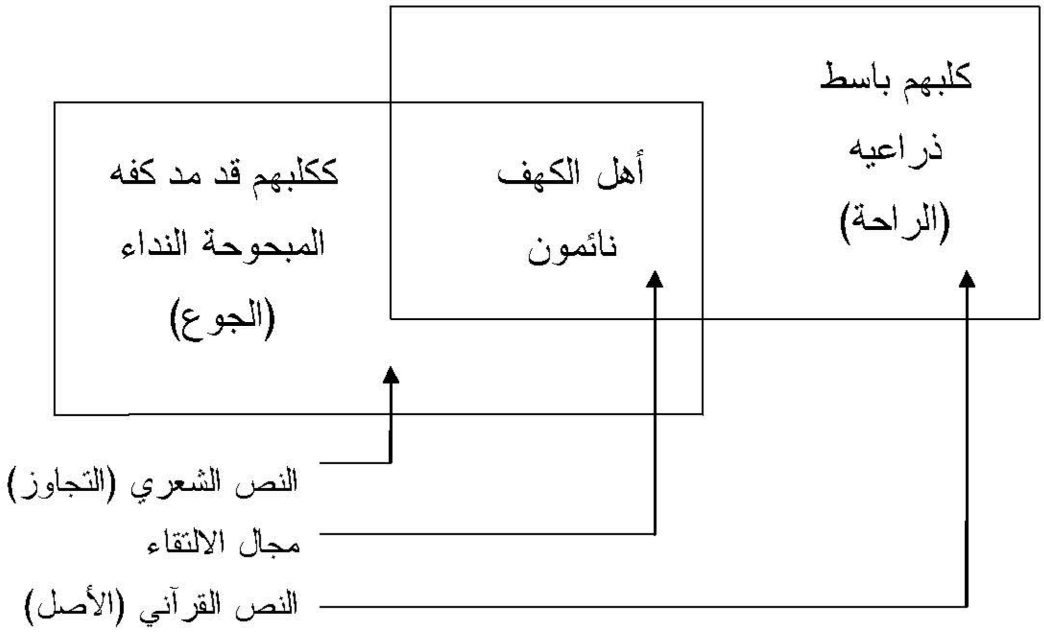
يا شموسنا الخضراء"[41].

الكلب الرفيق لأهل الكهف هنا لم يبسط ذراعيه على باب الكهف، ولم يستغرق في نوم عميق. لقد مد كفه عند الأخضر فلوس أمام مدخل الكهف مناديا (نهرهم المسروق)، و(شموهم الخضراء). والكلب نفسه يحيل إلى دلالة رمزية ارتبطت به عند العرب وعند غيرهم: الوفاء، ولكنه هنا جسد هذه الدلالة بتواجده عند مدخل الكهف، وتجاوزها عندما مد كفه بندائه المبحوح لحلم الفتية النائمين.

تحمل الصورة في هذا المقطع وجهين متناقضين كل التناقض: النهر / الشموس الخضراء كرمزين للخصب والحياة ولكنهما رمزان غائبان حاضرا؛ قد يعودان. والكلب رمز الوفاء، ولكنه هنا رمز لجوع، وهو كرمز، قائم الآن زمانيا؛ هذه الصورة مقابلة بين ماض خصب، وحاضر قاحل، والنداء بحث عن الخصب في زمن القحط.

الجانب الآخر من الصورة هو نوم الفتية، إنه نوم من أجل الراحة التي يرجوها المسافر (الهارب بدينه) في القصة القرآنية، ولكنه نوم من أجل نسيان الواقع المؤلم، وقتل للوقت، وإسكان لألم الجوع، وبذلك فالنوم أيضا اكتسب بعدا رمزيا آخر.

توظيف (أهل الكهف) عند فلوس في هذا النص فيه الكثير من الابتكار، لأنه لم يكتف بالتكرار الحرف للرمز، وإنما حاول تعبئته بدلالات جديدة ليكسبه خصوصية جديدة، ويمنحه حياة جديدة. ومقابلة بسيطة بين القصتين: في القرآن وفي النص، تبين مواطن التكرار ومواطن الابتكار في النص:



أما السندباد الرمز فيبقى عند الأخضر فلوس المسافر الذي لا يمل من الرحيل، الرحلة مستمرة بكل ما تحمله من مشقة ومتعة، كلما انتهت رحلة، هيأ نفسه لأخرى جديدة. والسندباد الذي ركب كل البحار، وصارع أمواجها، سكن مئات النصوص الشعرية، واكتسب في كل نص ملامح جديدة.

"أحبك .. ليس اعترافا أخيرا

فهل تقبلين سكون البحار على راحتيك..

ليبدأ رحلته السندباد؟"[42].

كان شوق السندباد إلى السفر ممتدا لا ينتهي، متعة لا تعادلها متعة أخرى. وكانت مشاق الرحلة وأهوالها لا تلبث أن تذوب وتذوي في حضن الزمن، ليولد جنون الرحيل من جديد في نفس السندباد، ينتظر أن تطيب له الريح، فيرفع مرساته نحو مغامرة جديدة.

السندباد عند فلوس راكن إلى الراحة مؤقتا، خائف من المغامرة؛ فلن يرحل إلا إذا سكنت البحار، ولكن إذا قبلت الحبيبة سكون البحار على راحتيها، بدأ رحلته.

سندباد فلوس لا يرحل إلا إذا كانت ظروف الرحلة مهيأة، ولا يعلن بدء السفر إلا إذا تلقى الوعد بالمساعدة من فم حبيبته، وهنا يبدأ الفرق والاختلاف بين السندباد، الأصل وسندباد فلوس.

بحار سندباد فلوس تسكن على راحتي الحبيبة، فتكون هاتان الراحتان هما اللتان تحملان البحر والسفينة والربان، وهنا يبدأ الفرق الثاني، وجهة السندباد الأصل البحار والجزر والخلجان والشواطئ الجديدة البعيدة العامرة بكل غريب، فما هي وجهة سندباد فلوس إذا كانت بدايتها من راحتي الحبيبة؟ إنها القلب الذي يمنح السندباد إذنَ الرحيل وإذنَ الدخول، حتى إذا بلغه دخله آمنا مطمئنا، وبالتالي فالشاعر هو السندباد، والسندباد هو الشاعر.

وتؤكد الباحثة آمنة بلعلى على أن "قيمة بعض الكلمات الواردة في النص مثل قابيل وهابيل والمسيح، تنبع أساسا من كونها تهيمن على غيرها من المفردات الموجودة في النص، والبروز الذي يفرضه وجودها على انتباه الناقد الملاحظ تطور الشعر العربي من قبلُ، فهي قد وُجدت، ولكن من حيث إنها دلالات تجربة حضارية، ورؤية معاصرة ذات أبعاد دلالية مهمة"(43).

وهذه الرؤية المعاصرة تنطلق أساسا من كون الإنسان الحديث أصبح هيكلا أجوف مفرغا من قيمه الروحية التي ردمتها الحضارة المادية الحديثة تحت اطنان من الإسمنت المسلح، فأصبح الإنسان أحقر من ذبابة. التمزق في المجتمع الإنساني بلغ أوجه، ودماء الأخوة والنسب فقت حمرتها، وأصبحت في شرايينها طافحة بكل النفايات، في هذا الجو المتعفن لم يجد الشعراء غير قصة قابيل وهابيل ليجسدوا بها هذا التمزق، ويلخصوا بها الجريمة كلها: جريمة الإنسان الأولى، التي امتدت عبر آلاف السنين لتلبس أقنعة شتى.

"قابيل يمزق هابيلا

ويشيعه بعيون دامعة.. وقنوت"(44).

الجريمة أصبحت جريمتين. القتل تحول تمزيقا، والوضع صار أكثر مأساوية. ولكن قابيل يدرك خطأ فعله بعد فوات الأوان. وبعد أن تكون يده قد تلوثت بدماء أخيه، فتكون "الدمعة" في عينه هي علامة ندمه.

ويعود الأخضر فلوس مرة أخرى إلى الرموز القديمة من حيث كونها بداية لتاريخ لم تتحدد ملامحه، أو أنها كانت الشاهد على بلوغه سن النضج فبدأ يكرر نفسه، ويتشكل في صور متعددة لخلفية واحدة.

"من "كربلاء" روى التاريخ أسرارا "يزيد" قد مزق الإيمان أشطارا"(45)

في "كربلاء" يرفع التاريخ أصبعه موجها التهمة إلى "يزيد"، والجريمة أكبر من أن توصف: تمزيق الإيمان. "كربلاء" الرمز لا تستوفي دلالتها مفردة، إنها تستلزم رموزا أخرى هي التي تمنحها شرعية الرمز التاريخي، والفني معا. وبالتالي تقف "كربلاء" المكان، و"يزيد" المجرم، و"الحسين" الضحية، ويكون "يزيد" هو الذي سنّ الجريمة وشرّعها، ويكون "الحسين" حفيد الرسول (ص) هو الذي يختصر قصة الجريمة، وقصة آلاف الضحايا، وبتمزيقه يكون الإيمان قد تمزق أشطارا.

ولكن في نص آخر يتقمص الشاعر شخصية "الحسين"، الضحية، وقبل ذلك يعترف بأنه هو القاتل والضحية في آن واحد:

"يا "كربلاء" دمي يمزق نفسه وأنا الذبيح.. الغارق.. الحيران"()

تبقى الجريمة محتفظة بمكانتها كمحور للرمز، وأطرافها ثلاثة، ويبقى المكان هو نفسه: "كربلاء". ولئن تغير الأشخاص فالجريمة واحدة. ولكن المأساة ازدادت حدة لكون الضحية هي التي قتلت نفسها، وبذلك أصبحت "كربلاء" عند فلوس هي الكلمة التي اختصرت التاريخ عند العرب ومأساتهم منذ البداية.

ويحاول عثمان لوصيف من خلال الفأس والمعابد والآلهة أن يبعث في الأذهان صورة إبراهيم الخليل، النبي المؤمن بالله وحده، الكافر بكل ما عداه، ولكن إبراهيم الخليل في هذا الرمز هو الشاعر الذي أوكلت إليه مهمة القضاء على الكفر ورموزه، ومن خلال هذا الرمز تتجسد صورة الشاعر النبي:

"أحمل الفأس
أقتحم اليوم كل المعابد
أهوي بفأسي على الآلهة
فتسقط ميتة
واحدا..
واحدا.."(47).

الشاعر حامل رسالة، والأوطان يستهويها كل ما هو قديم، الشاعر كائن من طينة الأنبياء، إذا أراد أن ينشر رسالته عليه أن يحمل فأسه ويحطم الآلهة والجمود، مثلما حطم

إبراهيم الخليل آلهة قومه. وما دام الشاعر هنا مؤمنا برسالته، وبان الناس على ضلال، وأنهم يسجدون للأصنام طوعا، فالمواجهة لا مفر منها.

وأوراس ذو ملامح خاصة عند لوصيف أيضا. أوراس الثورة والشموخ والكبرياء والتحدي، هذه الدلالات التي ارتبطت بالأوراس عند كل الشعراء العرب، فأوراس عند لوصيف رمز ثورة سُمعت طلقات البنادق فيها من مشارق الأرض ومغاربها، وبلغ تهليل صانعيها عنان السماء، فباركهم الله، ومنحهم عونه:

"هبطت من الأوراس فارتعدت   منها الدّنى، وتضامن القدر"[48]

فأوراس هو الجبل الذي ولدت الثورة في أحضانه، ومنه هبطت لتبشر بالنصر كل ربوع الجزائر. لوصيف في هذا الرمز بقي قريبا جدا من التوظيف البسيط للرمز. الدلالة هنا ليست مبتكرة، وبالتالي فالرمز هنا بقي في مجا لدلالته الثورية الشائعة عند اغلب الشعراء الذين حاولوا الاستفادة منه فنيا.

أما عيسى لحيلح، فلا يكتفي بالبعد الثوري لأوراس الرمز، وإنما يمنحه بعدا آخر، دينيا حينما ربطه برموز انبنى عليها تاريخ الإسلام:

"عاد الصحابة فينا.. عاد معتصم   "أوراس" "بدر" يلم الجرح في "أحد"[49]

أوراس الثورة امتداد لبدر الثورة، وانتصارهما هو الكف الحنون التي تحنو على "أحد" الهزيمة فتلم الجرح وتكفكف الدمع، وتؤكد أن بين النصر والنصر دروسا قاسية، وكؤوسا مرة على المرء أن يتجرعها. عند لحيلح لا يمكن الحديث عن أوراس، معقل الجهاد، دون الحديث عن بدر وأُحد معقلي الجهاد بدورهما، وما دام الجهاد هو الخيط الرابط بين هذه الأماكن، فالأوراس لبنة أخرى من لبنات هذا التاريخ الإسلامي الممتد عبر القرون، أوراس هنا هو التواصل والاستمرارية، هو الدين والوطن، هو النصر والكبرياء، وهو قبل كل شيء الجزائر.

ويتفاوت مستوى الرمز عند لحيلح من نص إلى آخر، حتى أنه أحيانا يفقد قيمته الفنية بدخوله في المباشرة، وفقدانه لكل ابتكار، أو لشيوعه عند القراء:

"ذل الصليب هنا.. عز الهلال هنا.."[50].

ارتبط الصليب بالمسيحية، فأصبح رمزا لها. وارتبط الهلال بالإسلام، فأصبح رمزا له. العقل العربي منذ قرون يدرك هذا الرمز ومدلوله، والشاعر في هذا الموقف لم يتجاوز تكرار الواقع كما يفهمه غيره.

كما يظهر عند لحيلح في نص آخر هذا النوع من الرمز البسيط الذي يقدم الدلالة جاهزة:

"كيف تُقبل صلاة من توضأ بدم المسيح..

وهشّ وبشّ إذ صُلب المسيح؟"[51].

لقد ارتبط اسم المسيح بالصليب تاريخيا، وصار بذلك يجسد فكرة الفداء والتضحية، ويجسد بنهايته المحزنة تلك، قصة الجهل الإنساني الذي أصبح الإنسان بموجبه يقتل من يقوده إلى الخلاص، مؤكدا إصراره على الخطيئة. ولحيلح في هذا التوظيف الرمزي بقي أسير الدلالة الشائعة.

أما دراجي اسليم فيحاول في نص واحد فقط أن يشكل خراطة من الرموز يختصر بها تاريخ العرب والمسلمين، ولئن كان هذا التاريخ عامرا بالأحداث منذ ميلاده على اليوم، فقد ركز الشاعر على رموز ذات دلالات خاصة: الخزرج، الأوس، ليلى، قيس، سيف الدولة، الروم، الفرس، روما هوليود، باريس، بغداد، لبنان، القدس، إمام، الحبر، القسّ.

هذه الرموز تمتد دلالاتها منذ العصر الجاهلي، إلى عصر هوليود والكاوبوي الأمريكي، مرورا عبر بطولات وانتكاسات استمرت تكرر نفسها رغم تغير أبطالها. هذه الرموز تستهدف وصف الانتحار الجماعي الذي يمارسه العرب:

"الخزرج بالأمس انهزموا

والأوس اليوم

وغدا تنهزم الخزرج والأوس"[52].

إن نشوة الانتصار التي هلل لها الأوس أمس، قد انقلبت اليوم هزيمة، كذلك استمر تاريخها وتاريخ الخزرج بين الهزيمة والانتصار. ولكن استمرار التناحر والهزائم، السّوس الذي يأكل العظام من الداخل، يولِّد (غدا) هزيمة لا انتصار بعدها، هذا الرمز قادر على نقل دلالته التاريخية، وبالتالي نقل قصة الصراع العربي العربي.

"لا شيء سوى (ليلى) اغتُصِبت

بعد الجلد، وشاهدها (قيس)

فاختار التصفيق

منذ طلوع الفجر وحتى اختفت الشمس"[53].

وفي هذا النص يبعث الشاعر قصة العاشقين ليلى وقيس التي غدت أسطورة عند المحبين، وغدا بطلاها مثلا أعلى يقتدي به المحبون، الرمز هنا في (ليلى) و(قيس). النص لم يعد سردا للتاريخ لأن ذلك يعد ضربا من الخيال الذي لا يمت إلى الواقع الراهن بأية صلة.

قصة الانتحار الذاتي، والجماعي التي مارسها العرب (الأوس) و(الخزرج) استمرت، بل وتجسدت بكل ما تحمله من مأساوية في (قيس) و(ليلى)، فأصبح قيس – إمام المحبين – يشاهد المغتصبين يجلدون جسد ليلى الحبيبة، ويختار التصفيق. قد يكون التصفيق دلالة إعجاب وارتياح. وقد يكون تشجيعا للفاعل على التمادي في فعله. ولكنه لن يكون أبدا دليلا على الرجولة والكبرياء العربيتين. بالأمس كان الانتحار عربيا ذاتيا اختياريا، واليوم الموت أجنبي، اختياري، وبين الأمس واليوم تستمر المأساة، وتستمر النار، ويستمر الانتحار.

وعند دراجي اسليم، يلبس الأوراس ملامح جديدة تماما، لم نعهدها فيه من قبل عند الشعراء الآخرين. ينحدر الأوراس من عليائه كرمز للشهامة والبطولة والإباء والتحدي... ليتبوأ مكانا بين أهل العار، أو الخائفين منه:

"ما لي أرى الأوراس محتشما مثل الذي يخشى من العار"[54]

ما الذي يخشاه الأوراس حتى يقف محتشما، وهو الذي لم يعرف إلا البطولة والشرف والشهادة؟ دراجس اسليم في هذا النص يستمر في الخط الذي اختاره في نصوص أخرى، باحثا عما غير التاريخ من الإشراق إلى الذبول، والعرب من الكبرياء إلى الذل، والجزائر من البطولة الوهاجة إلى الاحتشام الذي يصبغ أوجه المجرمين، ولكن الأوراس في هذا الموقف بالذات، ما زال يحيل إلى تلك الرموز التي أصبحت ألصق به من صخوره وأشجاره، والتي أصبحت تطفو على سطح الذاكرة كلما جرى ذكره على الألسنة.

أما عيسى لحيلح فله موقف خاص جدا من الرمز، يقول: "والذي يستعمل رمزا إغريقيا لتوضيح الصورة، فإن ذلك النص لا يعدوفمه ليعود إليه ويخبط على وجهه، لأن رصيد أوديب أو أفروديت وفينيس وعشتار في نفسية شعبنا لا شيء، وبالتالي تكون استجابة الجمهور سلبية تماما تجاه نص يعتمد هذه الرموز، أما عندما يتخذ الشاعر الأنبياء والصحابة وأبطال تاريخنا الحديث وأبطال تاريخ ثورتنا المجيدة فإن نصه سيهز الجماهير هزا لأنه يخاطبهم برموز تمثل شيئا كبيرا في نفسيتهم وثقافتهم الشعبية. واستعمال مثل هذه الرموز لا يتكون كرد فعل، وإنما هذا أمر طبيعي في محله"[55].

وبغض النظر عن بعد هذا الرأي عن الموضوعية من جهة، وما يحمله من رؤية أحادية قاصرة، لا تخلو من التعصب، فإن الرموز التي جندها قادرة على أن تكتسب قيمة فنية ما.

إن المطلوب من الشاعر ليس (فقط) (هز الجماهير هزا)، وإنما قدرته على أن يمنح تلك الرموز قوة سحرية تشبع العقل والذوق معا، ومهما يكن هذا الرأي، فقد حاول لحيلح تجسيده في نصوصه، فأكثر من توظيف رموز تعود على التاريخ العربي والإسلامي عامة، من مثل: (قريش، أبو لهب، أبو الطيب المتنبي، معاوية، فاتك، أبو المسك، مادر، الطائي، بنو أسد، بدر، أحد، مكة، مسيلمة، سجاح، صلاح الدين...).

الهوامش:

(1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 107.

(2) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص: 279.

(3) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 151.

(4) جان كوين: بناء لغة الشعر، ص: 43، 44.

(5) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 147.

(6) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 198.

(7) محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، مصر، 1978، ص: 136، 137.

(8) أسعد أحمد علي: الشعر الحديث جدا في الوطن العربي والمهجر، دار السؤال للطباعة والنشر، ط3، دمشق، 1985، ص: 141.

(9)، (10) فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت، باريس، 1983، ص: 275.

(11) محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 203.

(12) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 278.

(13) محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 203.

(14) فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص: 280.

(15) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 198.

(16) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 147.

(17) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 284.

(18) أسعد أحمد علي: الشعر الحديث جدا في الوطن العربي والمهجر، ص: 141.

(19) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص: 146.

(20) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص: 198.

(21) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 200.

(22) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 159.

(23) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 220.

(24) محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 269.

(25) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص: 201.

(26)، (27) عز الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس، ص: 08.

(28) نفسه، ص: 13.

(29) نفسه، ص: 21.

(30) نفسه، ص: 18.

(31) إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية (قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، المجاهد الأسبوعي، ص: 110.

(32) محمد شايطة: احتجاجات عاشق ثائر، ص: 70.

(33) عياش يحياوي: تأمل في وجه الثورة، ص: 31.

(34) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص: 30.

(35) نفسه، ص: 31.

(36) نفسه، ص: 73.

(37) عياش يحياوي: تأمل في وجه الثورة، ص: 48.

(38) نفسه، ص: 08.

(39) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص: 84.

(40) سورة الكهف، آية: 18.

(41) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، ص: 93.

(42) نفسه، ص: 10.

(43) أمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 75.

(44) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، ص: 27.

(45) نفسه، ص: 81.

(46) نفسه، ص: 73.

(47) عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص: 47.

(48) نفسه، ص: 87.

(49)، (50) عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص: 46.

(51) نفسه، ص: 04.

(52) دراجي اسليم: في انتظار إشارة الإبحار، ص: 55.

(53) نفسه، ص: 55.

(54) نفسه، ص: 38.

(55) جريدة المساء، 23 جانفي 1989.

شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة

د. يوســـف وغليـــسي
جامعة منتوري – قسنطينة

في البدء كان (أوراس)، وفي المنتهى لا يزال (الأوراسُ) رمزا ساحرا، يأسر الشعراءَ ويسكن أشعارهم في هذا الزمن العربي العَصيب... .

فهو الوشم الخالد في الذاكرة الثورية العربية والإسلامية والإنسانية، هو شهادة ميلاد الثورة المعجزة، ومسقط رصاصِها، وكعبةُ الثوار الميّامين على امتداد الأزمنة واختلاف الأمكنة، مرادف الوطن الصامد المكافح، ومعادلُه الفني الذي حوَّلَه من مجرّد حصْن جَبليٍّ مَنيع إلى فضاء جماليٍّ أسطوريٍّ ممتع... .

كم نحتاج اليوم (أكثر من أيِّ وقتٍ مضى) إلى عطرٍ أوراسيٍّ يُنعش الأحلام المنسية في الذاكرة العربية المتْعبة، يضمّخُ حواسَنا المثقلة بزخم الانكسارات القومية وعفونة النّكسات التاريخية... .

لذلك لم تنطفئْ جذوةُ الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة برغم انتهاء العمر الافتراضي للأوراس (1954–1962)!، لا يزال الأوراسُ حيًّا يُرزقُ في نصوص شعرية عربية مكتوبة في بدايات القرن الحادي والعشرين.

إنّ استحضار الشاعر العربي للماضي الأوراسي الحالم عقدًا شعريا ثمينا، مشرقًا متألِّقًا، معلَّقًا على صدر القصيدة الثورية، في الواقع العربي المظلم المثقل بالخيبات والنكسات هو تعويض نفسي رمزي لهذا النقص الرّهيب الذي استولى على نفسية الإنسان العربي المهزوم وحوّلها إلى مَفَازَةٍ موحِشة لا يعرف فيها غير الخوف والرعب والانكسار... .

فكان الأوراسُ حلمًا ومَلاذًا ومُنْعَتَقًا، وبوساطة الرمز الأوراسي أراد الشاعر أن يحقّق في المتخيَّل الشعري ما لم يستطعْهُ في واقعه الموبوء من أحلام شعرية جميلة تستمد نَسْجها من تقاسيم الأوراس.

تأسيسًا على هذا، نسعى هُنَا إلى لَمْلَمَةِ الشَّتات الأوراسي البديع من نصوص شعرية عربية تتموقَعُ خارجَ الجهد المشكور الذي قدّمه الدكتور عبد الله ركيبي في كتابه المشهور (الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى) سنة 1982.

وتحاول دراستُنا هذه (التي تتقاطع مع موضوع كتاب أستاذنا) أَنْ تحيد عن المنهج المأثور الذي ينتهجه، زيادة على الحياد عن المدوّنة التي يشتغل عليها.

فنحنُ نتمثّل (الأوراس)– في هذا المقام النقدي– حيًّا لغويًّا مَأْهُولاً بالعلامات المختلفة التي تعكس وَهَجَهُ الدلالي وأَلَقَهُ الجمالي، وتنعكس على خارطة النص الشعري في تضاريسها المختلفة، مِنْ لغةِ النص الرئيسي إلى الفضاء النصي الموازي وما يُؤَثِّثُهُ من ملحقاتٍ نصية كالعنوان والعناوين الفرعية والإهداء والتصدير والتقديم والهامش والغلاف وما يتْبع ذلك من لوازم تسويق النُّصُوصِ وتداولها بين أهل النص، عن يقينٍ منهجي بأنّ النص قد ضاق بالأوراس فَراحَ يُسكِنُه العتبات المحيطة به، وأنّ الأوراس قد تَفَرّقَ دمُهُ بين قبائل النص، بحيث يتعذّرُ التماسُ حقيقته الكاملة في قبيلة علامية واحدة دون غيرها!.. .

ويُعدُّ النص الموازي (Para texte)* رهانا منهجيا سيميائيا راهن عليه جيرار جينات في تصنيفه الخماسي الشهير لعلاقات العبور النصي؛ حيث تتعالى النصوص وتتعالق وتتقاطع وتتعابر عبر خمسة أشكالٍ تعدُّ "النّصية الموازية" واحدةً من تجلياتها، تُعنى بضواحي النص المجاورة له، ويتعلّق هذا المفهوم لدى جينات بـــ "عَتَبَةٍ (Seuil)، أو – حسب كلمة بورخيس في معرض تقديم– بَهْوٍ (Vestibule) يُتيح لأيٍّ كان إمكانية الدخول أو الرجوع على عَقِبَيْه، هو منطقة متذبذبة (Zone indécise) تتراوح بين الداخل والخارج "[1] على أنّ " النص الموازي لا يعدو أن يكون مساعِدًا (Auxiliaire) مكمِّلاً (Accessoire) للنص، وإذا كان النص دون نصٍّ موازٍ – أحيانًا– كالفيل دون فَيَّالٍ (Cornac) [يسوسُه ويُوجِّهُهُ]، طاقة محدودة، فإنّ النص الموازي دون نصّ هو فَيَّالٌ دون فيل، استعراض غبيٌّ..." [2].

مِن هنا نفهَمُ لماذا كان جيرار جينات يشدّد في آخر جملةٍ من كتابه على ضرورة ألا يقف الناقد عند العتبة النصية لِذاتها، بل ينبغي أن يتّخذَ منها معبْرًا تأويليا للولوج إلى

أعماق النص، لأنّ العتبةَ لم توجَدْ إلا للعبور، أو بِلُغَة جينات: " Il n'est de seuil qu'à franchir"[3] وكذلك نحاول أن نفعل.

يسبق النصُّ الموازي نَصَّه، ويحتلُّ مَداخِلَه، تماما كالأوراس الذي يسمو ويسمق ويشمخ ويشمخر، فَيَرْتَادُ المواقع السامقة الشاهقة، ويَبْرز رايةً عالية خفّاقة ترفعها جميلة بوحيرد في زمن السقوط، كما في قصيدة السياب (إلى جميلة بوحيرد):

"إنّا سنمضي في طريق الفناءْ
ولْتَرفعي أوراسَ حتىّ السّماءْ"[3].

الأوراسُ هو شمس الأسطورية التي أشرقتْ وقتَ الغروب العربي، تمامًا كما رُدَّت الشمسُ بعْد مَغيبها على النبيِّ (يوشع)، بحسب المقاربة الرمزية الطريفة التي ضَمَّنَها الجواهري قصيدته العملاقة (الجزائر) عام 1956، مستدلاًّ بها على التمكين للمستحيل:

" جزائرُ أسطورةٌ حلوةٌ   بشمسٍ ترُدُّ على يُوشَعِ
تُنَبِّي بإمكانِ ما يستحيلُ   على خالقٍ مؤمِنٍ مبْدِعِ"[4]

وفي قصيدة (أوراس) للشاعر صالح خرفي، كلّ شيءٍ يُحيل على الرّفعة والسّمو والعُلا؛ 33 بيتاً هو طولُها (أليسَ من المصادفات السعيدة أن يكون المسيح عليه السلام قد سَمَا على المتربّصين به، ورُفِعَ إلى السماء وهو في الثالثة والثلاثين من عمره؟!).

القصيدة تتصدّر الديوان، والإهداء يتصدّرها مُوجَّهًا من قِمّةِ النص إلى قمّة الجبل: " إلى الجزائريين الأحرار في قمم الجبال..."، الأوراس مبتدأ القصيدة ومنتهاها؛ فهو لا يَرِدُ على امتداد 33 بيتًا سوى مرّتيْن، واحدة في البداية وأخرى في النهاية، أيْ في موضِعَيْ البراعة الشعرية (براعة المطلع وبراعة الختام):

" مجْــدُ البــلادِ تشيده (أوراسُ)   والنارُ في نهج العُلاَ نبراسُ
لَهُوَ المقدّر أن يكون اليوم أمْرك   في الحياة مصيره (أوراسُ)[5]

ويقترب من هذا الصَّنيع عبد القادر السائحي الذي يستحضر الأوراسَ موّالاً أو استخبارًا شجيا يتصدّر ديوانه (أغنيات أوراسية).[6]

لكن أصداءه المدوّية التي تلتقطها صفحة الغلاف سرعان ما تتحوّل إلى أطيافٍ خافتة لا تحتفي احتفاءً مباشرا بالصورة الأوراسية، في غمرة انشغالها بالنص الغنائي الوجداني وبعض المناسبات الموضوعية (مع استثناء –لابدّ منه– لقصيدتي "أغنية في عرس نوفمبر" و" تمقاد")، وذلك أنّه يريد للأوراس أن يظل قيمةً ثورية متربّعة على قمة طبيعية –لا قيمة لها في وجودها الجغرافي الذاتي– لكنها مركز إشعاعٍ ثوري يُلقي بأنواره على سائر المواقف والمواقع، مع التركيز على المنطلق. مِنْ هنا يتمركز الحضور الأوراسي في عتبات الديوان ومداخل النص المحيط: العنوان والصورة المشرِقة الملحَقة به، والمقدّمة التي وَسَمها بــ (رحلتي مع الشعر)، تلكم الرحلة التي تنطلق من الثورة وتفضي إليها؛ فــ "الشعر كلمة مقاتلة" كما يقول، والأوراس عنده لابدَّ أن يُستعادَ "كقيمة ثورية في النضال العربي وليس كقمة شامخة تتباهى بأشجار الأَرز وصفاء الثلج وجمال الموقع".

وتتكامل الصورتان: المادية الطبيعية والمعنوية الرمزية للأوراس في قصيدة (السنديان على الأوراس)[7] للشاعر سليمان العيسى؛ حيث يمتدُّ الأوراس "سنديانًا" راسخ الجذور في أعماق الشاعر:

"ما غبتِ عنّي، فلوْ فتّشْتِ حنجرتي إلاّكِ يا صيحة الثـــوار لن تجدي
السنديـــان على الأوراس ما برِحتْ جذورُه في دَمي خضراءَ في كبِدي"

وحين تُفرِّخُ الشجرةُ جَبلاً، يكون النضال العربي قد سلك مسارَه الصحيح، ويغدو الأوراس منطلقًا لاسترداد الكرامة العربية المهدورة:

"يا سنديانـــةَ أوراسَ احبَلـــي جبـــلاً ومِن جديدٍ ضعينا في الطريق، لِدِي
لم تَعْقم الأرضُ، أنتَ الأرضُ يا فرسًا يجوبُ روحي، يهزّ القبرَ في حَرَدِ
لـــم تعقم الأرض، تشرينٌ رصاصتُه تنام في رحـــــم التاريـــخ ألفَ غدِ
دمُ الجزائـــــر يا أســـوار غـــربتنا هو الطريــــق إلى يافا، إلى صفَدِ
هــــو الطريـــق فيا أكفانَنا انتفضي هو الطريـــق فيا أشلاءَنا اتّحدي"

أما عبد الله حمادي فيرسم للأوراس صورة مكبّرة في ذاكرته تُلهِمُهُ "بائيةً" شعريةً، "بسيطة" الإيقاع، عمودية المعمار، تكبرُ في أعماقه بمقدار إكباره الأوراس، وهو ما

ينسجم تمامًا مع (التّصدير) الذي وَطّأَ فيه لنصّه بنصٍّ موازٍ، يستلهم الشعرية من الفضاء، للمتنبي يقول فيه: " الشعْر على قدْر البِقاع..."، يقول الشاعر:

"أوراس ماذا دهـــاك اليـــوم محترق وسافــــرَ العشق من عينيك والنسب؟
هل تستحي اليوم أن غامت خواطرك تحت الضباب، واشقى زندك الحطب؟
(...) أوراسُ أبحرْ...! وأبحر دونما تعبٍ إن المسافة تُطـــوى حين تصطحب
غازل بنجمك فـــي الآفـــاق ملحمة واسرج خيـــولك واهزجْ أيها العجب!
(...) أوراس عجلْ، ولا تمهل بأغنية إنّ الحنين إلـــى الأوتـــار ينتحب...
(...) مـــازال يكبر أوراسٌ بذاكرتي حتـــى تفجّرَ منـــه الرعبُ والرّهَبُ
مازلت أوراسُ فـــي عصيانهم قدرًا تستنزل الوحيَ... تنمو عندك الشهُبُ
أوراسُ فجِّـــر... وفجِّـــرْ نار أغنيةٍ خضراء يشرق منها العدلُ والعَتَبُ"[8]

وبيْن كلّ نصوص المدوّنة الأوراسية التي بيْن أيدينا تبْرز مطوّلةُ (أوراس)[9] لأحمد عبد المعطي حجازي، بروزًا استثنائيا، تلك القصيدة الملحمية العملاقة التي كتبها صاحبُها خلال سنوات ثلاث (1956–1959) بعدما ظلّ يكابدها شبحًا أسطوريا مطاردًا، ووهجًا شعريا حارقًا خلال ثلاثٍ عجافٍ/ سِمَانٍ!!!، جعلْن الشاعر ينتمي إلى ما هو أعمق من "الحوليات" وأَبْعَد، وصارتْ قصيدتُه نصًّا معتّقًا قديما متجدّدًا يُغْري صاحبَه بكتابة غير (أوراس) عن الأوراس، بحسب الاستهلال الممْتِع الذي قدّم حجازي به لقصيدته موسومًا بـــ (أنا والقصيدة)، وهو العنوان الذي يشي باندماج الذات الشاعرة في موضوعها الثوري: " لقد بدأتُ كتابة أوراس في سبتمبر (أيلول) عام 1956، ولكنّ جوّها ظل يطاردني إلى سبتمبر عام 1959، بل لعلّه سيطاردني باستمرار لأكتب غير أوراس عن أوراس... إنها تتجدد في نفسي كل عام كما تتجدد زهور الجبل بعد أن تحترق كل عام، وكما تتجدد الثورة كل يوم... إن أوراس ليست في نظري قصيدة قديمة، لقد منحها موضوعها فرصةَ الميلاد كل يوم، وأنّ كل ما هو بطولي في القصيدة يأتيها من الثورة، وكل ما هو فجٌّ فيها مردّه إلى جوانب في نفسي لم تمتد إليها نار الثورة بعد...".

في (أوراس) نفَسٌ ملحمي درامي ظاهر، يستمدّ مقومّاته من بعض صور الصراع التاريخي بين المسلمين والروم، وبين المسلمين والإسبان...، يقوم الشاعر باستنصاصها،

فينعكس كل هذا الصراع الدرامي في هذا النّفس الطويل الذي لا أدلّ عليه من 375 سطرًا شعريا (هي طول القصيدة)، تنبني على جملٍ سريعة قصيرة متوثّبة، "خَببيّة" الإيقاع، تتلاحق فيها الأسباب وتتدافع دون أوتادٍ تستوقفها.

وتبرز كلمة "الأوراس" في (أوراس) بمثابة كلمة/ موضوع تتكرّر تكرارًا لافتا (11 مرة)، إلى جانب كلمات أخرى تشاطرها الدلالة النضالية ككلمة "الثورة" (ومشتقاتها: ثار، يثور، ثوار) بتواتر قدْره 11 مرة أيضا وكلمة "المغرب" (التي تحدّد الفضاء الثوري تحديدًا عاما) برصيد 10 مرات، ومثلها كلمة "العرب" (ومعها: الأعراب، عربي) برصيد 08 مرات... .

وقد رأى الناقد الدكتور جابر عصفور في هذه القصيدة سمات (قصيدة المشروع القومي)؛ تعكس "التمثيل الدال لعصرٍ من الأحلام القومية التي غربت شمسها في هذا الزمان"[10]، تقابلُها -فنّيا- بعض الخصائص اللازبة بنص المشروع القومي كالتكرار وبعض الصيغ الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، إضافة إلى جَهارة الإيقاع... .

وهي بعض الخصائص التي جعلت ناقدًا آخَر يوشك أن يصف قصيدة (أوراس) بأنها سيئة السُّمعة فنّيا: "... وعموما فإنّ قصيدة (أوراس) لم تكّن حسنة السمعة شعريا، فهي خطاب شتائمي مدائحي متسرّع"[11]!!!.

وبعيدًا عن (أوراس)، فإنّ مجْمل القصائد "الأوراسية" الثورية تشترك في الروح الحماسية الخطابية الصارخة، والإطار العمودي الرّنّان، والإيقاع الخارجي المدوّي الذي تستبدّ به بحورُ معروفة بانتظام موسيقاها وكثرة حضورها في الواقع الشعري المعاصر... .

وقد أردتُ أن أستدلّ على بعض ذلك، فعجتُ على قصائد كتاب (الثورة الجزائرية في الشعر العراقي) البالغ عددها 257 قصيدة، مستعينا بالإجراء الإحصائي، فألفيت منها 190 قصيدة عمودية، و66 قصيدة حرّة، وقصيدة واحدة نثرية (إذ ليس في مستطاع النثر أن يتحمّل وهج الأوراس الحارق ودويّ إيقاعه...)، فكأن ما يقارب 74% من القصائد الثورية تأبى إلاّ أن تكون عمودية... .

وأن بحْريْن اثنين يهيمنان على نصْف عدد القصائد كلّها، هما: الكامل (88 قصيدة) والرمل (40 قصيدة)، ثم تجيء بحورٌ أخرى كالبسيط (24)، والمتقارب (21)، والوافر (17) والرجز (17)، والخفيف (16)، ثم السريع (08) والخبب (08)، ثم الطويل (07)، ثم المجتث (04)، ثم المنسرح (01).

وتتنوّع الأوزان في 05 قصائد، وتغيب في واحدة أخرى... .

هوامش الدراسة :

---

* – تنقله الدراسات العربية إلى ترجمات كثيرة مختلفة: (عتبات النص، أهداب النص، النص المصاحب، شبه النص، لوازم النص، الملحقات النصية، مرافقات النص، المناصصة، المناص،...).

للاستزادة في الحدود والمفاهيم، تراجع أطروحتنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2004-2005، ص 353، 354، 394، 395، 396.

-1 Gérard Genette : Seuils, éd du seuil, 1987, P 07-08.

2 - Ibid , P 376.

3 - Ibid, P 377.

3 - ديوان بدر شاكر السياب: م01، دار العودة، بيروت، 1971، ص 387.

4 - محمد مهدي الجواهري: المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد 01، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1968، ص 234.

5 – صالح خرفي: أطلس المعجزات، ط2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1982، ص 11 و15.

6 – محمد الأخضر عبد القادر السائحي: أغنيات أوراسية، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1979

7 – سليمان العيسى: ديوان الجزائر، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام، الجزائر، 1993، ص 168.

8 – عبد الله حمادي: تحزّب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص 206 – 207 .

9 – ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ط3، دار العودة، بيروت، 1982، ص 394.

10 – فصول، القاهرة، م15، ع03، خريف 1996، ص 243.

11 – وفيق خنسة: جدل الحداثة في الشعر، دار الحقائق، بيروت، دمشق، 1985، ص 72.

12 – أنظر دراستنا / الثورة التحريرية: تحولاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة بالجزائر السنة20 العدد 108 ماي /جوان 1995 ص(13-32)

جدل النور والظلام في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف

أ. حميطوش كريمة

ينحرف الشعر المعاصر عن حدود الدلالة الخطية أو ما يسمى في النقد التراثي بوحدة المضمون لما ينصهر فيه من عوالم متباينة، فالصراع الذي يعيش المبدع مع محيطه- باعتباره فردا يختلف عن باقي الأفراد- ومع ذاته التي تجتاحها شحن عاطفية متفاوتة وتتنازعها رغبات وأهواء، كلّ هذا يجعل النص مسرحا تتزاحم فيه أدلة يبدو عليها التنافر واللاتجانس، لكن المبدع يعمل على التأليف بينها حتى تعرض القصيدة في إطار نسق محكم ومنطق جديد يتجاوز ثنائية الصحة والخطإ ويبني منطقا آخر هو منطق اللّغة الشعرية[1] الذي يقوم على التعدد والاختلاف.

وتتجلّى قدرة المبدع أيضا في إضفاء الحركة التي تسم الجانب النفسي على النّص، فالمعطيات اللسانية في المتن الشعري لا تدرك كدوال تبحث عن مدلولات، ولا تستدعي فقط القدرات اللغوية من أجل الفهم والتأويل وإنّما تعمل هذه المعطيات على اجتياح ساحة الإدراك الحسي، فيتحول الفضاء الشعري إلى فضاء متحرك تنبع منه الأصوات، الروائح، الأضواء والألوان.

سنحاول في هذا المقال تتبّع كيفية تشكّل الصور البصرية انطلاقا من الأنساق اللسانية وذلك من خلال ديوان "**ولعينيك هذا الفيض**" **لعثمان لوصيف**، وهذا الديوان كان مسرحا لبروز وتناوب النور والظلام. ولن نهتم بالظاهرتين من حيث التجلي والظهور، وإنّما من حيث دورهما في البنية الدلالية للخطاب الشعري ومن حيث الدلالات البعيدة لحضور وغياب العلامتين، وهذا لن يتم بمعزل عن الخلفية الإيديولوجية للمبدع، فلكل من النور، الظلام والألوان تداعيات ثقافية وفكرية ممّا يسمح لكل صورة بصرية تخطي حدود الإدراك الحسي والدخول إلى مجال الإدراك الذهني والتأويل.

إن قارئ ديوان ولعينيك هذا الفيض، يتتبع الحالات والتحولات التي تعطى على هيئة لوحات بصرية حيث تتناوب ومضات البرق وإشعاعات النور مع الاكتساح الكلي للظلام والغمائم. وقد يلتقي النور والظلام في القصيدة الواحدة، ممّا يثير التساؤل حول سبب هذا

الارتباط بين المتناقضين، أي سبب تشاكل النور والظلام وتزامنهما رغم استحالة الجمع بينهما خارج بيئة الشعر.

إنّ الضوء في ديوان "عثمان لوصيف" هو المنبّه البصري الذي يواكب تجلي المرأة، والمرأة المخاطَبة في هذه المدوّنة ليست من قبيل الحبيبة البشرية، وإنما هي الرمز الذي يلجأ إليه الشاعر الصوفي في حديثه عن الذات العليا التي يسعى دائما إلى الاتصال بها، والتعبير عن تعلّقه بها. فالمرأة الإله، أو الإله الذي ألبسه الشاعر قناعا أنثويا، لا يتجلى إلاّ في المواكب المنيرة، وبالتالي يتّخذ النور أبعادا دلالية تظهر من خلال بعض النماذج، يقول الشاعر:

حيثما وجّهت شبابتي

ينبلج محيّاك لي

متلألئا...طفوليا...شغوبا

تنبلج شلالاتك

وشموسك السّكرى(2)

تحتل المرأة المخاطبة فضاءً مكانيا ممتدّا، إذ تطغى على ساحة الإدراك البصري للشاعر، وإذا كان النور يصاحب تجلي المرأة – في قصائد أخرى من الديوان– فإنّه في هذه القصيدة ينبعث من المرأة، ومن محيّاها الذي يتلألأ وينير ما حوله وهذا تشريف لها لأنّ الوجه المنير سمة من سمات أهل الجنة الذين يعرفون من وجوههم النيّرة المشرقة. وبإسناد الشلالات والشموس إلى المرأة، تتراجع صورة الكائن البشري وتبرز معالم ذات خفيّة لن تكون سوى الذات العليا وذلك استنادا إلى معطيات قصائد أخرى من ديوان "لوصيف".

وقد تظهر المرأة في لحظة انبثاق النور أو عند حلول الظلام يقول الشاعر:

تبرزين لي في كلّ واد

مع سقســـــقة الفجـــر

وعند همهمة الغســـق(3)

يقيّد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية حضور المرأة بعاملي المكان والزمـــان فالحيّز المكاني محدّد، وهو مقتصر على الوديان، أمّا القرينة الزمنية، فهي متفرعة إلى قسمين وهما الغسق والفجر، وهما الحالتان اللّتان يتم فيهما الانقطاع والانسلاخ عن الحالة المعاكسة أو ما يسميه "**جاك فونطاني**" "Jaques Fontanille" بالانبثاق الصراعي(4). ولهذين الزمنين مكانتهما

في الثقافة الإسلامية، فهما يعبّران عن وجه من وجوه قدرة الإله – الذي يولج النهار في الليل ويولج الليل في النهار– هذا عن اتحاد القرينتين الزمنيتين ، أمّا في حالة الانفصال ، فلكل قرينة دلالاتها الخاصة – وذلك استنادا إلى الخلفية الدينية المذكورة – فالغسق هو الوقت الذي يستدعي التعوّذ[5] لما يرافقه من خوف وهلع، أمّا الفجر فهو الوقت الذي يُستجاب فيه الدعاء، يُعطى السائل ويُغفر للمستغفر.فالخوف كشعور مرتبط بصورة بصرية هي الظلام، وببروز النور تتحقّق الطمأنينة والراحة النفسية. أمّا عن الفضاء المكاني، فإنّ الوادي، بوصفه دالا مشحون بدلالات نستقيها من خلفيتنا الدينية، إذ ورد في قوله تعالى: **(وهل أتاك حديث موسى(9) إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إنّي آنست نارا لعلّي آتيكم منها بقبس أو أجد على النّار هدى(10) فلمّا أتاها نودي يا موسى(11) إنّي أنا ربّك فاخلع نعليك إنّك بالواد المقدّس طوى(12))**[6]. إنّ القرائن الواردة في النص القرآني توحي إلى أنّ موسى وأهله تاهوا عن الطريق وافتقدوا النور أو الضوء، فكان هدف النبيّ من الاقتراب إلى النار هو الاصطلاء أو الهداية، لكن لحظة بلوغ الفضاء المضيء يُخترق أفق توقع موسى إذ تتجلى الذات العليا، فلم يكن النور الذي تراءى للنبيّ في أول الأمر إلاّ تهيئة له لاستقبال النور الرّباني ولم يكن الظلام إلاّ باعثا للبحث عن الحقائق حسب ما اقتضته القدرة الإلهية والتدبير الرباني. فإدماج الأفضية (الوادي، الغسق والفجر) عند "لوصيف" ليس لعبا بريئا وإنما هو إحياء للنص الديني واستضافة له إلى جنس جديد هو الشّعر.

ويمتزج النور بالظلام مرة أخرى في قول الشاعر:

ها.....أنت قادمة
في هودج من الأنوار
وعليك ظلل من الغمائم[7]

تقترن ثنائية النور والظلام في الصورة البصرية التي شكّلها الشاعر، فتجلي المرأة المنتظرة يتّخذ صورة موكب يتلألأ من بعيد، لكن هذا النور يحاصَر ويتلاشى بسبب الظلمات التي تحيط به، فلا يستحوذ النور لوحده على الأبصار لأن هناك دائما «تنظيم للشدّة الضوئية للبقاء دون العتبة»[8]. فالنور الساطع الذي بدأ في الاقتراب استدعى ظلل الغمائم التي عملت على تعديل حدّته، حتى يكون قابلا للإدراك. وهذا النص الشعري امتصاص لقوله تعالى:**(هل ينظرون إلاّ أن يأتيهم الله في ظلل من الغمام والملائكة**

وقضي الأمر وإلى الله ترجع الأمور)(9). فالشاعر "لوصيف" استعار هذه القصة حتى يجعل من المرأة المخاطبة في القصيدة تعبيرا عن الحقائق الكونية واستعارة عن الذات العليا، لاقتران تجليها بثنائية النور والظلام. ولكي لا تكون القصيدة نسخة مكررة عن النص القرآني، عمد الشاعر إلى نقل البناء اللغوي للآية إلى مناخ جديد، فبدل انقضاء الأمر الذي يوحي إلى الخوف والهلع، يتمازج النور بالظلام في النص الشعري بطريقة مغايرة، وهذا ما يبعثنا إلى أفق جديد مفعم بالهدوء والطمأنينة الناتجين عن تأمل هذا المنظر الجديد ،فنلمس عند الشاعر راحة نفسية واستعدادا لملاقاة أمر يدعو إلى السرور.

وفي لحظة غياب النور الساطع تسعى الذات إلى البحث عن أدنى درجات الضوء كومضات البرق، يقول الشاعر:

كان الليل الأردوازي
ينوء بكلكله على البيوتات
وكانت الكلاب الضالة
تقضقض نيوبها
في مهب الزمهرير
والريح الفولاذية
تعض بعصبية
أعمدة الكهرباء

لكـــن طفــلا معتوها
لا يزال يغتسل بالسهاد
ويدثّر بعهــن الكلمات
لا يــــــــــــزال
يهرول مثل الحجيـــج
بين البرق والظلمـــة
لا يـــزال هنـــــا...
ينبش في أتربـــــة الدّيجـــور
باحثا عن البـــذرة المطمـــورة

لأرجـــــوان النهـــــــارات[10].

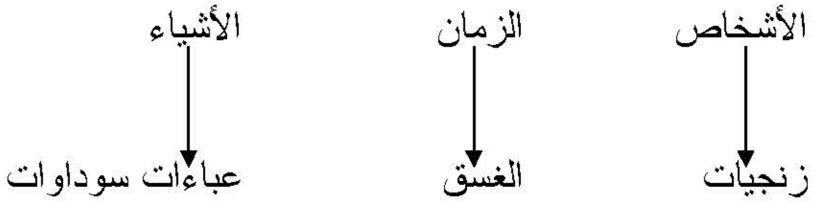
إنّ موضوع السعي يختفي وراء الظلمات، وبهذا يبدو الظلام كعائق يحول دون الاتصال بموضوع القيمة، ومثل هذه المواقف تتطلب من الذات بذل الجهد، من أجل بلوغ الحقائق المطلقة وذلك بهتك الستار الذي يخفيها «أمّا الإخفاق في الوصول، فهو العجز عن التواصل مع (الذات الإلهية) وبالنتيجة يبقى الحجاب قائما بين الصوفي وتلك الذات ولا تحصل المشاهدة، وتظهر العذابات من جديد وتظهر معالم الضياع أيضا»[11] أمّا عن الطريق التي تسلكها الذات فهي تجمع بين النور والظلام وهذا ما تجسده ثنائية (البرق والظلمة)، وبهذا تتنازع الذات المخاوف والآلام الناجمة عن السعي في الظلام إلى جانب بريق الأمل الذي يتراءى من خلال ومضات البرق، وبهذا « يمكن إعادة تكوين بعد معرفي حقيقي تكون فيه آثار الضوء تجليات للمعرفة...والانبهار...»[12]، أمّا الظلام فبقدر ما يخفي الحقائق فإنّه الدافع الأول والخفي الذي يحفز الذات حتى تبدأ في السعي نحو النور والحقيقية، وفي بعض الحالات ينفرد النور أو الظلام في القصيدة، فنكون أمام صورة الظلام الحالك، أو أمام النور الباهر، يقول الشاعر:

تتمـــادى زنجيات الغسق

وهــــــنّ يرفلــــــن

في عبـــاءات سوداوات[13].

وزّع الشاعر السواد على ثلاثة عناصر نبينّها من خلال هذا الشكل:



وبتكثيف السواد يزول الضوء المحيط، ولا يمكن للكنه (زنجيات) أن يتجلّى وذلك من جراء بطلان تمييز اللون أو المادة[14]، فالقارئ إذن يتساءل عن كيفية إدراك المادة (الزنجيات، والعباءات) في وسط الليل الحالك، لكن الشاعر – دون شك– تمكّن من تجاوز عتبة الإدراك البصري العادية، وتوصّل إلى تمييز هذه الأشياء التي تسبح كلّها في السّواد.

وفي مقابل صور السواد المكّثف، نجد صور النور الباهر، يقول الشاعر:

جـــارح هـــذا النّور الباهر

وجارحة نظراتك الساهمة[15].

برز النور في هذه الأسطر الشعرية بطريقة جلية، ولم تشبه أية شائبة، وإذا سلّمنا برأي "**فونطاني**" القائل إنّ «أي ضوء ثابت يمنعنا من المعرفة أو يجعلها لا تحتمل»[16]، فإننا نلمس من خلال قول الشاعر هذا الألم الذي لحق بذاته بسبب شدّة النور وهذا ما لم نجده في القصائد حيث يتواكب الضوء مع الظلام.

وبين الضوء والظلام، نجد الحضور الواسع للألوان، وفي هذه الصور البصرية الملوّنة تبدو المفارقات، وتتشكّل الصور الشعرية، وفي هذا الصدد، يرى "**جون كوهين**" – وذلك عند دراسة الشعر الفرنسي– أنّ الألوان تنقسم إلى قسمين «فهناك الألوان المختلفة عن تلك التي تتصف بها الأشياء في الأصل...وهناك الألوان المسندة إلى أشياء غير ملوّنة بطبيعتها»[17]، وإذا تأملنا قصائد الديوان المدروس، لألفينا الأشياء تتخذ ألوانا تبعدها عن المألوف، حيث نجد: (الغبش البنفسجي، النوارس الخضراء والليل الأزرق). وهذا ما يبين أنّ اللّون لا يحيل على نفسه إلاّ في اللحظة الأولى وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية [18] وبهذه العملية التركيبية، يضفي الشاعر على الأشياء ألوانا خاصة هي من إنتاج مخيّلته، فينتج صورة شعرية تدفع بالمتلقي إلى التأويل والبحث عن الأسس النفسية لهذه الصور المستحدثة وليس الشاعر "**عثمان لوصيف**" بالسبّاق إلى هذا التلاعب بالألوان، فقديما نظر "**هوميروس**" إلى البحر وأسند إليه اللّون البنفسجي.

وفي الأخير – ومن خلال دراسة جدل النور والظلام في ديوان "ولعينك هذا الفيض"– يمكن القول:

– إنّ الضوء والظلام متلازمان في الديوان، فلا نكاد نعثر على أحدهما دون الآخر.

– للضوء دلالتان، فهو ملازم لحضور المرأة من جهة، وهو نور خاص يحيط بالحقائق الكونية من جهة ثانية وحضوره (الضوء) ينوب عن أسرار الكون التي لا يمكن إدراكها بطريقة مباشرة.

– إنّ فهم الصور البصرية يستدعي الرجوع إلى الخلفية الفكرية والسنن الثقافي الذي يحيط بالعملية الإبداعية، حتى نمنح هذه الأنساق المرئية حقها من التأويل.

– أما من حيث حضور الألوان، فإننا سجّلنا ملاحظتين، أولهما حضور اللون البنفسجي بكثرة، وثانيهما أن معظم الألوان مسندة إلى اللّيل.

الإحالات

1- جوليا كريستيفا، **علم النص**، ط1، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقJال للنشر-المغرب، ص85.

2- عثمان لوصيف، **ولعينيك هذا الفيض**، دط، دار هومة-الجزائر، 1999، ص79.

3- المصدر نفسه، ص41.

4- جاك فونطاني، **سيمياء المرئي** ،ترجمة علي أسعد، دط، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، 2002، ص80.

5- سورة الفلق، الآية 3.

6- سورة طه، الآيات 9،10،11 و12.

7- عثمان لوصيف، **ولعينيك هذا الفيض**، ص38 .

8- جاك فونطاني، **سيمياء المرئي**، ص78.

9- سورة البقرة، الآية 210.

10- **الديوان**، ص18-19.

11- ماجد قاروط، **المعذب في الشعر العربي الحديث: في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985**، د.ط، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1999، ص188.

12- جاك فونطاني، **سيمياء المرئي**، ص74.

13- الديوان، ص17.

14- ينظر: جاك فونطاني، **سيمياء المرئي**، ص58.

15- الديوان، ص103.

16- جاك فونطاني، **سيمياء المرئي**، ص79.

17- جون كوهين، **بنية اللّغة الشعرية**، ط1، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر-المغرب، 1986، ص126.

18- ينظر: المصدر نفسه، ص206.

خصائص التركيب اللغوي في النصوص الشعرية للمقري

أ. بدرة فرخي
جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة

مدخل نظري

ولد أحمد بن محمد بن أحمد المقرى والملقب بشهاب الدين المقري في تلمسان سنة(986هـ ــ 1578م)، كما تثقف فيها وقد ظل وفياً لهذا التكوين الأصلي حتى وهو يتمتع بالجاه والحظوة في القاهرة ودمشق، وكانت مصادره تعتمد أساساً على الروايات، ومعارفه كشاهد عيان لما وقع في الأندلس في حياته أو ما أخذ من الجيل الذي سبقه من أهل الأندلس المطرودين.. [1]

ومن الواضح أن إنتاج المقري غزير وحياته خصبة وتأثيره كبير، وكان يذكر محاسن تلمسان وجمالها وهو في المغرب والمشرق وكان يقارنها بفاس ودمشق. وتؤكد بعض الدراسات أن الفتن التي عاشتها الجزائر في بداية العهد العثماني هي السبب في هجرة المقري نهائياً من تلمسان إلى فاس.

ومن جملة ما أبدع المقري قوله:

بلد الجدارِ ما أمرّ نواها كلف الفؤاد بحبها وهواها.

يا عاذلي في حبها كن عاذري يكفيك منها ماؤها وهواها.[2]

نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب مصنف ألفه المقري التلمساني، يعد أحد أقدم الكتب الأندلسية ظهورا للنور، وهو موسوعة تاريخية مهمة في دراسة التاريخ والأدب والجغرافيا الخاصة بالأندلس. وقد صرح المقري بمقدمة كتابه أنه ألفه إجابة لطلب الإمام المولى الشاهيني أستاذ المدرسة الجقمقية في دمشق، وقال: «وعزمت على الإجابة لما للمذكور علي من الحقوق، وكيف أقابل بره حفظه الله بالعقوق، فوعدته بالشروع في المطلب عند الوصول إلى القاهرة المعزية». وجعل عنوانه أولاً "عرف الطيب في التعريف بالوزير ابن الخطيب" فلما رأى مادته قد اتسعت لتشمل الأندلس أدباً وتاريخاً، عمد إلى تغيير عنوانه ليصير "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب".

وجاء هذا الكتاب على جزأين، جزء يتحدث عن الأندلس والمدن الأندلسية وسكانها، ووصف مناخها وتوضيح مساحتها وتحديد أراضيها وأول من سكنها، ووصف سكان الأندلس وحبهم للعلم والأدب وسلوكياتهم وخصوصياتهم الاجتماعية، والشأو البعيد الذي بلغوه في مجال العلوم والآداب. والجزء الآخر عن أخبار الوزير ابن الخطيب.

اعتمد المقري في كتابه على مصادر لم يصلنا منها سوى القليل كالمغرب لابن سعيد، ومطمح الأنفس لابن خاقان، والمطمح الكبير. انتهى المصنف من الكتاب يوم الأحد 27 رمضان 1038 هـ ثم ألحق به فصولاً أتمها في ذي الحجة سنة 1039 هـ، وكان قد ألف كتابه هذا وهو في القاهرة مغترباً عن بلده تلمسان (في الجزائر اليوم).[3]

أما فيما يخص عنوان الكتاب الرحلة، وهو رحلة المقري إلى المغرب والمشرق، يذكر المحقق في المقدمة أنه لم يعثر على كتاب بهذا العنوان ضمن قائمة مؤلفات المقري التي وضعها مترجموه القدامى والمحدثون، كما انعدمت الإشارة إلى أي عنوان في ثنايا الرحلة من طرف المؤلف. ويؤكد هذا الإشكال محقق الرحلة الذي اعتمد نسخة واحدة في التحقيق مبتورة البداية والنهاية، إلا أن ما يمكن الاطمئنان إليه هو أن كتباً أخرى للمؤلف لا تزال في حكم المفقود، وأن بعض عناوينها تبعث على احتمال تطابقها مع محتوى الرحلة مثل كتاب الغث والسمين والرث والثمين، والبدأة والنشأة، وغيرهما.

يستفاد من محتوى الكتاب أنه من المؤلفات الأخيرة التي وضعها المقري، حيث ذكر أن أحمد ابن شاهين وهو الذي اقترح عليه تأليف كتاب نفح الطيب، قد استدعاه إلى بيته في محرم سنة 1041هـ حين زار دمشق للمرة الثانية، قبل عودته إلى القاهرة ووفاته بها في جمادى الثانية من السنة نفسها، فالمدة الواقعة بين التاريخ الوارد في الكتاب وبين تاريخ وفاته أقل من خمسة أشهر، ويبدو أن أخبار المقري قد انقطعت ابتداء من أواخر ربيع الأول سنة 1041هـ وهو التاريخ الذي بعث فيه رسالة إلى شيخه محمد الدلائي صاحب الزاوية الدلائية[4] .

يحتوي كتاب الرحلة على معلومات هامة، تتعلق بحياة المقري الشخصية في تلمسان والمغرب الأقصى ومصر والشام والحجاز، يعالج في الرحلة الحياة الثقافية والأدبية في عصره، وتتضمن الرحلة معلومات تاريخية عن بلاد المغرب وأرض الحجاز واليمن، وبعض القضايا الفقهية والعقدية وغير ذلك .

وما يلاحظ عموماً هو أن الرحلة لم تكن مجرد مشاهدات سياحية كما هو الشأن في أدب الرحلات، ولم تكن أيضاً صادرة عن حاجة سياسية أو طائفية وإن خالطت الرؤية الذاتية التي اتسعت عبر الرحلة لتغدو معبرة عن السياسة والاجتماع، فالمقري لم يعن كثيراً بوصف ما شاهده من مظاهر العمران في المدن التي زارها في المشرق أو المغرب، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن هذه المظاهر أضحت من الأمور المعروفة لدى الناس؛ فلا تصوير للمؤسسات السياسية أو الاقتصادية، ولا وصف للشوارع والحدائق والساحات العامة، وإنما التفت المقري إلى أعمق من ذلك، إلى مظاهر الحياة العلمية، فوصفها وصفاً ينم عن خبرة وثقافة عاليين لم نلمسهما عند من سبقه من الرحالين[5] جديد ما يتضمنه كتاب الرحلة :

يتمثل جديد ما يتضمنه كتاب الرحلة في خصوصية المعلومات المتصلة بجانب تتعلق بحياة المؤلف الشخصية، الأمر الذي يجعل طروحات مترجميه في حاجة إلى مراجعة وتدقيق، فقد ذكر مترجموه القدامى والمحدثون، مثلاً، أنه بنى بامرأتين فقط وهما زوجته المغربية التي بنى بها أيام إقامته في فاس وولدت له أنثى سنة 1026هـ كما أخبرنا في هذه الرحلة، وحين رحل إلى المشرق ترك المرأة وابنتها ولم يعد إليهما، وأما الزوجة الثانية فهي مصرية من عائلة السادات الوفائيين وقد بنى بها عندما استقر في القاهرة. غير أن نصوص الرحلة تفيد بأنه تزوج بثلاثة نساء وليس اثنتين فقط، فقد بنى قبل المغربية والمصرية بامرأة تلمسانية وهي بنت المفتي محمد بن عبد الرحمن بن جلال التلمساني مفتي تلمسان وفاس، ولم يخبرنا المؤلف فيما إذا كان زواجه منها قد تم بتلمسان أو ي مدينة فاس وتاريخ ذلك.

وأما أولاده فقد أخبرنا مترجموه أن المقري لم يرزق طوال حياته سوى بأنثيين فقط، بنت المغربية والتي عاشت حتى تزوجت، وبنت المصرية التي توفيت صغيرة، وأنه لم ينجب ذكراً، ولكن نصوص الرحلة تثبت العكس، فهي تؤكد أنه رزق بذكر من زوجته المصرية واسمه محمد المكي، وقد وردت الإشارة إلى ذلك في ثلاثة مواطن من الرحلة، وقد مات ولده صغيراً وقد تلقى المقري سيلاً من رسائل التعزية أورد بعضها المتعلق بابنته في نفح الطيب .

أما عن أسباب رحلته من المغرب الأقصى إلى المشرق، فقد اضطربت حولها الآراء، واختلفت الأقوال، وإن كانت في مجملها تتفق على أنها سياسية، ومنها أن سلطان المغرب هو الذي أجبر المقري على مغادرة المدينة، وأنه خرج متخفياً، وهو رأي غير سديد بدليل ما ورد في الرحلة من أن المؤلف هو الذي استأذن ملك المغرب صاحب فاس وهو الغالب بالله عبد الله بن المأمون في السماح له بالرحيل. وقد أذن له في ذلك وكتب في شأنه رسالة من إنشاء محمد بن أحمد الفاسي إلى سلطان الحجاز شريف مكة يخبره عن قدوم المؤلف إليه ويبلغه عن علمه وفضله ومكانته ويوصيه به خيراً .

كما أن هناك مسألة هامة تتعلق بنزول المقري مدينة الجزائر وتونس وسوسة واتصاله بعلماء هذه المدن وهو في طريق الرحلة من المغرب صوب المشرق. وباستثناء إشارة المقري في منظومته فتح المتعال إلى أنه نزل بهذه المدن فإن بقية المصادر لم تشر إلى ذلك قط، لكن نصوص الرحلة تؤكد لنا نزوله بهذه المدن واتصاله بعلمائها وتواريخ ذلك، إذ يخبرنا المقري أنه نزل بالجزائر العاصمة يوم الخامس والعشرين من ذي الحجة سنة 1027 هـ، حيث خرج إلى رأس تافورة صحبة جماعة من الأعيان منهم مفتي الحنفية الخطيب محمود بن حسين بن قرمان، والشاعر الأديب محمد بن راس العين الذي تبادل معه نظم الشعر بمناسبة هذا الاجتماع، كما التقى بعالم الجزائر وفقيهها الشيخ سعيد قدورة (ت 1066هـ)، الذي كان قد رافقه في الأخذ عن عمه سعيد المقري[6].

ومن جملة ما قال المقري في مدح مدينة الجزائر المحروسة وعلمائها:

جزائر الغرب لا تطرقك أحزان*

***يا بهجة الجهر طابت منك أزمان**

وزادك الله يا أرض الجهاد عُلى *

***فكم علا فيك إسلام وإيمان**

وصانك الله من كيد العدى وغدا*

***للنصر والعز في مغناك إدمان**

وزانك الله بالشيخ الذي بهرت*

***علومه أوحد العليا سليمان**

فاعذر محباً قصير الباع مغتربا

***عن معهد الأنس والأحباب قد بانوا[7]**

- الـــدرس الـــتطبيـــقي

إن الإشكال الذي تطرحـــه هذه المداخـــلة هو:

كيف تمثل المقري أشكال التصوير الشعري في عصره ؟

ويتفرع عن هذه الإشكال الأسئلة الفرعية التالية:

1- هل استجاب الوصف اللغوي الشعري عند المقري لتداعيات البنيتين النسقية والسياقية على الترتيب؟.

2- بحكم المرجعية الثقافية للمقري الذي حاول الاستفادة من جميع العلوم التي وجدت في عصره،هل يمكن اعتبار هذه المرجعية مرجعية علمية أكثر منها أدبية جمالية؟.

3_هل يحيل الطرح السابق إلى حقيقة نسقية الدوال في النص الشعري والتي تعني اكتفاء الكتابة الشعرية برؤية واقعية ترفض الخيال وتقهر حضوره؟.

4- ما موقع التأويل السياقي في ضوء النصوص المقترحة؟.

5- هل يمكن أن نؤسس انطلاقا من دراسة النصوص الشعرية لمبدع أحادي البعد كما يقول محمد برادة في وصفه للغة الإعلامية، وبالتالي يكون تصنيفنا للأسلوب في ضوء طرحات المحدثين أمرا لا بد منه؟

يقوم الوصف التركيبي على متابعة الإجراء النحوي في ضوء دراسة نسقية تعتمد مفهوم النظام أساسا لتفسير مفهوم العلامة اللغوية وقيمتها داخل النسيج الذي تنتمي إليه ومحاولة دراسة جزئيات الظاهرة اعتمادا على تقنيات لغوية قاعدية تكشف عن طبيعة العلاقات.

ولما كان النحو هو العلم الذي يكشف عن خبايا المباني اللغوية ومبدأ تعالقها بمختلف معانيها ومضامينها فدلالاتها وجب تحديد طبيعة التجاور والتوزيع اللغوي ومن ثمة تحديد الفئة التي تحدد انطلاقا من النسق.

والمتأمل في سيرورة الدراسات الأدبية يجدها تعكس لا محال فكرة النسق ؛إذ تشيع هذه الأخيرة في الدراسات النقدية البنيوية الحديثة، والنسق ظاهرة تتضح من خلال التميز والتكرار، وتتضح هذه النقطة إذا أخذنا مجموعة الأرقام وحاولنا تحديد النسق المتكرر فيها.يبدو جليا أن النسق هنا ينبع من التمايز بين رقم 1 وبقية الأرقام المستخدمة من جهة

،ثم من تكرار الرقم 1 في حيزات محددة وعلى مسافة محددة من الأرقام التي تتلوه بالطريقة التالية:

(x....x....x....x) أما إذا حدثت مجموعة الأرقام نفسها بالطريقة التالية فإن الحديث عن تشكل نسق نابع من علاقة الرقم 1 بغيره من الأرقام يصبح مستحيلا ،لان الرقم 1 يطغى بشكل تام على مجموعة الأرقام ويكتسب تكراره صفة لا نهائية تعدم التمايز والتضاد بينه وبين الأرقام بشكل لا يسمح بتشكل نسق محدد[8].

فالتشكل والتكرار هما أساس هذا الوجود النسقي الذي طوره رومان جاكبسون تأسيسا على معطيات علم اللغة المعاصر ،وقد تنبه ريتشادز من قبل إلى شمولية هذا النمط واتساعه إذ اتضح له استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع ،وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول ،واتساع مفهوم النسق عند ريتشادز هو الذي دفعه لأن يجعل الشعر شأن التصوير تفضل فيه دائما الوسائل المباشرة على الوسائل غير المباشرة، وتشكل النسق وانحلاله ينطوي على صفة أساسية في الشعر إذ عن طريق المفاجأة والدهشة، أو المفاجأة والتوقع، أو المفاجأة وخيبة الظن تحدث حالة التنويم أو الاستسلام إلى حد الغياب في النص الشعري يتسم بتشكل النسق وفي هذا الصدد يبدي كولردج إحدى ملاحظاته الجزئية العابرة التي هي كالمعتاد قريبة جدا من الصدق وإن لم تكن عين الصدق، فهو يقول: إن الوزن ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه....[9]

وعلى كل حال فإن ما استقر عليه العرف النقدي هو أن للشعر خصائص تنظيمية تميزه عن أي بناء لغوي آخر، وتحديد النسق ينبع من طغيان ظاهرة لغوية في التركيب الشعري، يبرز من خلال تكررها ودورها الإيقاعي الذي يشكل المعنى تشكلا خاصا ،والنسق بهذا المفهوم يبدأ من الفونيم باعتباره أصغر عنصر لغوي مارا بالصيغة والتركيب الجزئي وينتهي بالنص الشعري باعتباره تركيبا لغويا كليا[10].

وتتجه الدراسات التركيبية نحو تبني مفهوم التجليات اللغوية في ضوء مفهوم التباين الموجود بين مختلف مظاهر التعالق التي تحقق نوعا من التماسك على مستوى الوحدة

الصغرى وهو حقل تتقاطع فيه عدة علوم نذكر منها البلاغة والأسلوبية وعلما النفس والاجتماع.

ومما لاشك فيه أن هذه الدراسات قد تبلورت حديثا فيما يسمى بنحو النص الذي يعد أحد فروع اللسانيات الحديثة يجسد ممارسة ميدانية تستهدف النصوص بنوعيها المكتوبة والشفوية، إذ يكشف عن نمطية الترابط بين وحدات النص،... ليختص في ذلك كله بدراسة البنية النصية.[11]

فهو إذن الفرع الذي يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة كالترابط والتماسك ووسائله، وأنواعه، والإحالة، أو المرجعية référence وأنواعها، والسياق النصي textuel contexte، ودور المشاركين في النص (المرسل والمستقبل)[12].

وتتصل مقومات البنية الاتساقية بالمساق أي بالنسيج الداخلي للنص، فلهذا الأخير بنية تطول أو تقصر تمثل سطحه الذي يشغل حيزا يكون به كائنا مستقلا بنفسه، فيحل بذلك في الزمان والمكان من خلال انتظام كلماته ومركباته وجمله، مشكلة بذلك سلاسل جملية أو بنيات كبرى تتعالق فيما بينها وتتآلف بروابط نحوية ومعنوية مختلفة تشكل مجال نحو النص الذي مداره الترابط بين أبنية النص الصغرى (المركبات والعبارات والجمل) والكبرى (الجمل المركبة والقطع والفقرات) ومن هذا المنطلق يحتل الربط النصي مكانة بارزة في اتساق النص، فهو الأساس الذي يقوم عليه تشكيل النص وتفسيره ،وبدونه لا تقوم للنص قائمة؛إذ بدونه يصبح النص مجرد ركام من العبارات والجمل والقطع والفقرات التي لا تؤسس لأي غرض تبليغي ...لذا وجه منظرو نحو النص كل عنايتهم لدراسة الروابط النصية محاولين حصرها وتصنيف أنواعها وبيان وظائفها... فالنص غالبا ما تعكس خطيته مؤشرات لغوية تقوم بين مركباته وجمله وفقراته مثل الروابط النحوية المختلفة: كحروف العطف والوصل والفصل، والروابط الإحالية المختلفة والروابط السببية، والعلاقات الزمانية والمكانية والحالية وغيرها من الروابط النحوية واللفظية[13] تباينت روابط النصوص الشعرية عند المقري بتباين تشكيلاتها الخطابية والتي اتجهت في عمومها نحو غرض المدح والإشادة بالأمجاد والتغني بالبطولات. وتعتبر الإحالة النصية من أهم مظاهر الاتساق، وتنقسم إلى إحالة قبلية تعود

على مفسر سبق التلفظ به، وإحالة بعدية تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص، وقد اختلف نحاة النص في زمرة وسائل الاتساق الإحالية ،فقد قصرها هاليداي ورقية حسن على الضمائر وأسماء الإشارة وصيغ المقارنة[14].

وتتحدد روابط الإحالة في النص التالي:

جزائر الغرب لا تطرقك أحزان*

يجسد المقري ضميرا متصلا في الفعل (تطرق) يعود على الجزائر محققا بنية لغوية محكمة تتجاوز التكرار اللفظي الذي يكسر مألوفية النظم وبلاغته وفصاحته (جزائر الغرب لا تطرق جزائر الغرب أحزان).

وهي إحالة إلى التعالق الموجود بين وحدات النص وبالتالي نسقيته المتضامنة التي تؤكد مبدأ الربط الذي يحيل إلى وحدة أعمق تستجيب لها المرجعية النفسية والواقعية والتاريخية في بعدها الأعمق الشارح لمفهوم الانسجام والذي يكمل مبادئ الطرح الاتساقي ويفسره. ومن جهة أخرى يعتبر ضمير المتصل (ك) فونيما يحقق بعده البراغماتي في البنية اللغوية تطرقك من جهة ويغني عن ذكر المركب جزائر الغرب كتأكيد على مصداقية الفونيم الذي يتنامى في طبيعة التخاطب الذي يشخصه المقري ويجعل من جزائر الغرب؛ من تلمسان مخاطبا مقصودا ومرغوبا في مخاطبته عن قرب؛ فالمسافة بينهما لم توغل في البعد وكأنه لا يزال في موطنه، في أرضع، مع أهله وأصحابه وليكفه ماؤها أو هواها، تكفيه نسمة عابرة تذكره بالانتماء والهوية ...لا تزال شاخصة في نفسه في قلبه وعقله، حبها لم يفارقه برهة، بغى بقاء دائما ولهفة إلى الماضي .فراح المقري يثبت شوقه وحسرته بدليل أن بعد سفره إلى فاس واستقراره سنوات هناك اعتزم سفرا إلى المشرق، وخلال هذه الرحلة نزل بالجزائر العاصمة، والتقى بعالمها الفقيه سعيد قدورة وقال في الجزائر الأبيات السابق ذكرها.(جزائر الغرب...).

والمتأمل في الأبيات السابقة يجد بأن ضمير المخاطب المتصل(الكاف) قد ورد سبع مرات كإشارة إلى حضور قوي تغلبت فيه الجزائر وطنا تسكنه روحه قبل جسده فهو موطن نشأته وثقافته وتفقهه وتعلمه. وهو المنحى الذي يرجع منطقية الهجرة الإجبارية التي واجهها المقري؛ فلم يكن مخيرا بين البقاء والرحلة من أجل العلم ومجالسه وبخاصة أن الثقافة المغربية كادت تكون واحدة. لا يعقل أبدا أن تكون الرحلة العلمية مانعة للعودة

إلى الوطن والاستقرار فيه إلا إذا كانت هناك سلطة تمنع ذلك أو تمارس ديكتاتورية معينة تلزم بالطاعة أو المنفى المرير وأظنه ما أصاب العلامة التلمساني إبان حكم العثمانيين.

إضافة إلى لفت الانتباه إلى الكلمة السابقة وهي الجزائر التي تشغل الخانة البؤرة وتدور حولها بقية العناصر اللغوية شرحا تراتبيا أو ارتباطا تعالقيا يوجد بين الوحدات والعوامل:

اللفظم : الجزائر ←———— المخاطب المباشر(حضور شكلي ودلالي تام).

↓

التعالق والتناسل اللغوي يعود إلى بؤرة الموضوع: تنامي قيمي تفصيلي يأخذ بالعد التنازلي والتصاعدي ويؤكد على تواصل محدود المسافة. بمعنى أن المقري لم يصل إلى مرحلة الغرق في غربته وتكبد آلام نأيه، وكأنها المرحلة الأولى من حزن عظيم يقاومه أبو العباس في شعره فيستأنس بضمير متصل مخاطب يخفف حدة بداية بدأت ترسم معالم المعاناة.

ويسمح هذا الانتقاء بتجاوز ضمائر أخرى وبخاصة الضمائر المتصلة الغائبة؛ فهي في منزلة تنزيل البعيد جدا منزلة القريب الذي يسكن عالما يئن ويتوجع على فرقة أحبابه وأهله وقد بات يرى غربته بئس الأنيس الذي عشش في معالم رحلاته ونفث في صيت ملفوظاته فغدت واقعية همها تمثل المشاعر بلغتها الأولى المألوفة، ربما لأنه يريدها أن تكون للعامة قريبهم وبعيدهم أو لأن منهجه العلمي في كتابة السير والتراجم والأحداث التاريخية كان له وقعه وتأثيره في نصوصه الشعرية مما يدل على أنه قد نبغ في النثر أكثر من الشعر وبأن هذا الأخير –على المرجح– جاء ضرورة استجابت لعالم جواني أراد أن يكتبه بكل الأنماط.

ويأتي تواتر ضمير المتصل الكاف في المقطوعة الشعرية كحجة على تعالق الوحدات اللغوية بعضها ببعض وأن قيمة كل لفظم بوصفه علامة دالة إنما تتحدد في ضوء علاقاته باللفاظم السابقة واللاحقة.

فاعذر محبا قصير الباع مغتربا

عن معهد الأنس والأحباب قد بانوا

تحدث المفارقة ههنا ويحدث الانتقال أخيرا إلى الضمير المتصل الغائب(هم) ليحقق نوعا من المشاركة الجماعية ويسقط تجربته على الآخر؛ يعلن نفسه فردا منهم؛ في موطن جديد موحش يسمى الغربة كإحالة أخرى إلى مرحلة أعمق تكتنف حياة المبدع ومن دون شك هي مرحلة الإحساس بالنأي الحقيقي الذي بات يفصل بين المقري والجزائر فصلا تردد صداه في الفراغ الذي ظل يعيشه وكأني به يبحث كل مرة عن فضاء يحتويه ينسيه بعضا من أثقاله وللأسف غايته غير مدركة فتجده يكثر من الأسفار آملا في استقرار ما ولو لفترة. ويعود أدراجه من جديد بين تلك وتلك ويلفي نفسه محاصرا ومقيدا فعلا بتلك؛ مشرقية كانت أم مغربية ولكنهما ليستا استقراره المرجو ؛ليستا الجزائر ،ليستا تلمسان.

بلد الجدارِ ما أمرّ نواها

كلف الفؤاد بحبّها وهواها.

يا عاذِليْ في حبّها كن عاذري

يكفيك منها ماؤُها وهواها

ههنا في هذه الأبيات تتجسد الإحالة بالضمائر المتصلة وبخاصة ضمير المتصل الغائب(ها) توطيدا لمسار التأويل السابق؛ ما أصعب البعد وما أمره فالوطن صار حلما يسترجع في لحظات الحيرة والسكينة والعتاب في غير مقامه لأن الشاعر معذور في شجونه ولهفته وحنينه، كيف لا واليوم أدرك طول المسافة القاتل الذي لم يعد يحتفظ بشرفات يطل من خلالها فيسمع صهيلا جزائريا أو عطرا تلمسا نيا يفوح بعبق الأصالة. وتبدو درجة التعلق الكبيرة بالوطن واضحة عند المقري لدرجة أنه يكتفي بأهون ما فيها وأيسر ما ينسب إليها(ماؤها وهواها)

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن اللغويين قد اهتموا بالبنية الإحالية للضمائر اهتماما بالغا، وذلك في أثناء تناولهم لأدوات الاتساق؛ نظرا لخطورة الدور الذي تنهض به في تحقيق التماسك النصي عبر المستوى البنائي، ولكونها علاقة دلالية لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه[15].

ويحضر الربط الوصلي باستخدام حروف العطف من بداية النص في قوله:

....

وزادك الله يا أرض الجهاد على

....

وصانك الله من كيد العدى وغذا

....

وزانك لا الله بالشيخ التي بهرت

....

إذ يلعب الواو دورا كبيرا في شد الملفوظ الثاني بالملفوظ الأول وتوسيع نمطية المخاطبة وتعزيز الوحدة التي تجمع الأبيات وتوطد بنيتها بطريقة تكشف عن أبعد السرد اللغوي عند المقري لمختلف ميزاتها .ونعلم جيدا أن حروف العطف تضفي لمسة لغوية تحيل مباشرة إلى بعد فكري أعمق يلخص في وحدة الصورة التي تتمازج فيها كل الصفات المذكورة لتشكل ملفوظا أخير مؤولا هو جزائر العظمة والجمال.

كما يساهم الاستبدال المركب ههنا في تضامن الوصف البنيوي للنص الشعري ؛وهو أسلوب يضفي قيمة التطور الدلالي الذي يستقيم في جل أوجهه وحالاته مع فنية التشكيل المحكم الذي يستجيب للروابط بأنواعها.إذ أن استبدال أرض الجهاد بجزائر المغرب يساهم في تماسك النص من خلال استمرارية الحديث ووحدة الموضوع الذي يكشف عن بؤرته وآفاقه في ظل بعدي الدراسة النسقي والسياقي.فهي بذلك تجمع بين عنصر لغوي أساس وعناصر توسعية تفصح عن مزايا هذه الأرض المقدسة التي ذابت في أرضيتها كل الصعوبات والفوارق وتوحدت لتنجب هدفا واحدا بني على الجهاد ولخص في الانتصار.

هكذا نلمح التنامي القيمي يوجز التداخل بين مستويات التحليل اللغوي بشكل تفرضه الصورة الواحدة التي سماها فرديناند دي سوسير العلامة signe بشقيها وشحنتها إنما تثبت بالإيجاب في ضوء علاقاتها بالكلمات اللاحقة عليها والسابقة لها.

*يا بهجة الجهر طابت منك أزمان

وزادك الله يا أرض الجهاد عُلى *

يفتتح هذا البيت بأسلوب النداء والمتعين بالضمير(يا)، ومن دون شك فقد تنبه البلاغيون وعلماء النحو إلى أسلوب النداء ووظائفه وأسهبوا في حديثهم حد تباين الآراء

في بعض من القضايا الفرعية كما حدث بين المدرستين الشهيرتين البصرة والكوفة. ومنهم من يعتبر للنداء وظيفة مثل تنزيل القريب منزلة البعيد وتنزيل البعيد منزلة القريب خروجا عن المعنى الأصلي للنداء، ومنهم من يعتبرها غير ذلك. ونوافق الفريق الأول في محاورة هذا البيت وبخاصة في الإحاطة بالحالة النفسية التي سكنت المقري في غربته حين ترقبه لأرض أجداده ونشأته وثقافته ؛بمعنى أنه يراها كالأمس وفي أماني المستقبل حاضرة حضورا قويا لا يترك لنا مساحة تأويلية شاسعة فوكأنه في أرضه ووسط أهله لم تزعزع غربته أصل المرجعية وأصل النشأة.

فكل الوحدات ترتبط بالبيت الأول ارتباطا يرفض توهم التكرار بقدر ما يضيف ويوسع؛ من دون أن نأخذ التوسيع من باب الإضافة أو الزيادة بل من باب الفاعلية والتأثير وبخاصة أن مبدأ الاستقطاب البنيوي يكشف تداعي الصور عند المقري وتناسله في نمطية نحوية متشابهة.

ويستمر التجلي بالنسبة للضمير المتصل (كاف المخاطب)-وردت سبع مرات- بشكل متواتر يعود على اللفظ السابق (جزائر) في جزائر الغرب ؛لأنه المركب الأول الذي تتعين بموجبه القصدية في تحديد أمجاد الجزائر تحديدا يوحي بالقرب والتواصل وهو أمر لا خلاف فيه ؛ فالمقري ابن الجزائر وابن بيئتها ومناخها وحضارتها ولا عجب أن يخاطبها مخاطبة تشخيصية ترسم حضورا لازما تقره روح المقري ووطنيته ليتغنى بها في غربته في شكل استرجاعي لا يسقط الوصف الآني ولا يفنده بقدر ما يرسخ صورة مثلى تكتمل فيها معالم القوة والبهاء:

وتسير المخاطبة التي تثني واقعة تتكاثر في ضفافها قدرات الاختبار اللغوي التي امتلكها المقري وبخاصة عندما اتخذ لنفسه منهجا تتناسل في رحابه لفاظم تعبيرية متضامنة تخضع لمنطقية التسلسل والترابط وذلك بتوافر ميكانيزمات عدة أهمها: الإحالة، والترتيب، والتكرار، والحذف، والاستبدال بوصفها إجراءات تؤسس لما يعرف بالاتساق النصي كآلية من آليات نحو النص.

ويستمر في قوله:

فكم علا فيك إسلام وإيمان

وصانك الله من كيد العدى وغدا*

إن مثل هذه التداعيات الترتيبية: أرض المغرب،أرض الجهاد،فيك إسلام وإيمان لتكشف عن منطقية التسلسل التي يفرضها وبقوة مرجع التوثيق ؛بمعنى أن تبني صورة التعميم تحتل الصدارة ليأتي التقليص اللغوي التأويلي في مرحلة ثانية فالتعين الجزئي الكاشف بدوره عن علاقة الجزء بالكل في مرحلة أخرى (علا فيك إسلام وإيمان) كإشارة إلى تلاحم أجزاء الصورة وتوحد أبنيتها المتأقلمة مع ظروف النسج وأبعادها التي تأخذ بالشروط والأحوال السياقية المختلفة. من أجل ذلك كله كان الانتقاء المفرداتي انتقاء شكليا دلاليا يعكس عدا تنازليا على مستوى المفهوم .

كما نلحظ غياب الانكسار الذي يعني غياب التشويش المتعلق بالمراتب في التصوير وتبني مبدأ المنطقية في التعبير كدليل على مصداقية الوقائع وقربها الشديد من المقري ومن كل الجزائريين الذين يحفظون عزة أرضهم وبطولاتها وهممها وأعلامها.

ويستمر مدح المقري ليستمر مبدأ الترابط والتعالق:

*للنصر والعز في مغناك إدمان

وزانك الله بالشيخ الذي بهرت

إن المتأمل في البيتين السابقين يجدهما يتأسسان على استنباط لغوي دلالي لا يزال يحتفظ بمفهوم القيمة الذي توســع في الوصف وصــولا إلى التمثل والاستشهاد فقد زاد عز الجزائر ونصرها بشيخها عالم الجزائر وفقيهها الشيخ سعيد قدورة (ت 1066 فزادها بريقا ولمعانا يثبت تحضر دولة وأصالتها.

وهي حجة أخرى تحسب للإجراء الترتيبي من دون أن نفصل في شرح آلياتها لأنها موضوع آخر.

إن الأمر ليتعلق بمسألة هامة تخص نزول المقري مدينة الجزائر وتونس وسوسة واتصاله بعلماء هذه المدن وهو في طريق الرحلة من المغرب صوب المشرق. وباستثناء إشارة المقري في منظومته فتح المتعال إلى أنه نزل بهذه المدن فإن بقية المصادر لم تشر إلى ذلك قط، لكن نصوص الرحلة تؤكد لنا نزوله بها واتصاله بعلمائها وتواريخ ذلك، إذ يخبرنا المقري أنه نزل بالجزائر العاصمة يوم الخامس والعشرين من ذي الحجة سنة 1027 هـ، حيث خرج إلى رأس تافورة صحبة جماعة من الأعيان منهم مفتي الحنفية الخطيب محمود

بن حسين بن قرمان، والشاعر الأديب محمد بن راس العين الذي تبادل معه نظم الشعر بمناسبة هذا الاجتماع، كما التقى بعالم الجزائر وفقيهها الشيخ سعيد قدورة (ت 1066هـ).

علومه أوحد العليا سليمان فاعذر محباً قصير الباع مغتربا

ويعد الحذف من ظواهر الاتساق اللغوي التي تساهم في تعليل جماليات النظام اللغوي وتفسير آلياته البلاغية. وهو لغة الإسقاط واصطلاحاً: إسقاط جزء من الكلام لدليل..

فاعذر محبا قصير الباع مغتربا

فالحذف هنا مثلا متعلق بالقارئ المخاطب أي باسم ينوب عنه ضمير المخاطب المستتر (أنت) وهو حذف لازم وإجباري إلا أن الانسجام النصي يؤول ذلك بمعرفة الدلالة في الفكر وتعين المتمثل بالخطاب فلا حاجة لذكر لأنه ملخص بإتلاف مع وصف الإحالات الخطابية السابقة.

هكذا تتوزع تقنيات الاتساق النصي وتأخذ تأويلا يؤكد على أصل الظواهر والتقنيات المنهجية فالفصل بينها هو من باب تسهيل الدراسة وتوضيحها ؛فالاتساق وصف نحوي والانسجام رؤية عميقة شارحة وهما وجهان لعملة واحدة كما يقول دي سوسير Ferdinand de Saussure عندما وضح العلاقة التي تجمع الدال بالمدلول(1857_1913).

ويمكن أن نلخص جملة التحليلات السابقة في النقاط التالية:

- يعتمد المقري منهجية علمية في البناء الشعري تتجلى من حيث قرب المادة الموظفة من الواقع مما يجعلها أقرب إلى النثر.
- لغته بسيطة سهلة مألوفة بعيدة إلى حد كبير عن الانزياح الجمالي والتشفير أو الترميز.
- الأسلوب في هذه الأبيات المحللة يميل إلى صنف الأسلوب من الدرجة الصفر.
- تخضع المقاطع السابقة لبنية سياقية غير قابلة للتأويل لأنها تخص الأحداث واقعا صريحا.

لا يختلف أسلوبه ههنا عن أسلوبه في النثر كالسير والتراجم لولا وجود القواعد العروضية.

إن كان المقري قد تبنى النمط المسجوع الملون بالاستطراد مقتربا بذلك من أسلوب الجاحظ فقيل عنه حافظ المغرب جاحظ البيان، إلا أني سأختم هذه المناقشة بقولي فقيه الجزائر وشاعرها الأثير الواقعي.

الهوامش

---

1 - الدراسات الموريسكية في الخمس والعشرين سنة الأخيرة في إسبانيا" في أعمال المؤتمر العالمي السادس للدراسات الموريسكية الأندلسية، (جمع وتقديم: عبد الجليل التميمي) زغوان، سيرمدي 1995.

2 - ـ نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، محمد عبد الله عنان، القاهرة 1987.

3 - سورية - دمشق - أتوستراد المزه - مقابل حديقة الطلائع - هاتف - 6117240 : فاكس: 6117244

4 - مجلة الأديب العربي/د.عبد القادر شرشار، كتاب الرحلة إلى المغرب والمشرق لأبي العباس المقري.

5 - المرجع نفسه.

6 - المرجع نفسه.

7 - المرجع نفسه.

8 - انظر المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، د مصطفى السعدني، منشأة المعرف، دط، دت ص105.

9 - المرجع السابق 106.

10 - المرجع السابق 106_107.

11 - انظر علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ذ صبحي إبراهيم الفقي، ص 26.

12 - انظر المرجع السابق، ص 35-36.

13 - نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، د يحي بعيطيش، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة قسنطينة، ص445-446.

14 - نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد مصطفى عفيفي، 20-60

15 - انظر علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ذ صبحي إبراهيم الفقي، ص 26.

السردية ومستويات التحليل السيميائي للنصوص
(سيمياء السرد الغريماسية نموذجا)

د.عقـــاق قـــادة

جامعة سيدي بلعباس/الجزائر

تمهيد:

إنَّ الإحاطة الشاملة بنظرية غريماس(A.J.GREIMAS) السيميائية سواءٌ أكان ذلك في أصولها العلمية أم في مفاهيمها الإجرائية وحدود هذه المفاهيم ليس بالأمر الهين. فطموح هذه النظرية وشساعتها ونزعتها الشمولية، وتشعُّب مصادرها المعرفية وتداخلها، وتنوُّع العلوم التي استندت إليها في بناء جهازها المفهومي، وغِنَى هذا الأخير، تُعَدُّ من أهم العقبات التي تحول دون الإمساك بروح هذا المشروع بله رصد كل جزئياته وتفاصيله. بالإضافة إلى هذا، فإنَّ الحديث الجاد عن هذه النظرية- أو عن غيرها من النظريات- لا يعني "استعراض مجهودات شخصية علمية معروفة بمساهمتها المعرفية فحسب، بقدر ما هو في العمق، تناول معقَّد يتجاوز هذه الحدود الضيقة، ليتحوّل إلى جرد موضوعي يتوخَّى تقديم خطاطة نظرية للاتجاه المعرفي الذي اقترن اسمه باسم هذا الباحث، باعتباره أحد الرواد الذين كرسوا حياتهم لتأسيسه والتعريف به"[1].

يُضاف إلى هذه الصعوبات والتعقيدات السالفة الذكر، ذلك الجدل الذي كثيرا ما يُثار حول بعض طروحات هذا المشروع ومفاهيمه، بل وجدوى الآفاق التي فتحها أو يمكن أن يفتحها في وجه دارسي النص الأدبي عموما والنص السردي خصوصا.

1. السيمياء والسرد:

ولعلَّ من بين المفاهيم المثيرة للجدل في هذه النظرية بالإضافة إلى مفاهيم أخرى[2]، ذلك التعريف الذي صاغه غريماس لمصطلح "السرد" وتلك الشمولية التي نظر من خلالها إليه، وتلك الوجهة التي أقرَّها له، والتي لا تكاد تخرج في إطار مشروعه السيميائي، عن تلك السردية المحرَّرة من المعنى الضيق الذي يربطها بالأشكال الصورية للحكايات، لتغدو -السردية- وفق هذا التصوُّر مبدأ منظما لكل خطاب، وهذا من حيث كون أن بنيات هذه الأخيرة أي (البنيات السردية) هي التي تحدِّد المستوى العميق لكل عملية سيميائية.[3]

1.1.مفهوم السرد لدى غريماس:

يرى غريماس أن بناء نظرية حول السرد تبرِّرُ التحليل السردي وتمنحه شرعية باعتباره مجالا للأبحاث المكتفية ذاتيا من وجهة نظر منهجية، لا يتمثَّل في استكمال النماذج السردية الناتجة عن الوصوف العديدة والمتنوِّعة وتنظيمها فقط، كما أنه لا يَنتج عن التصنيف الذي يقع في أساس هذه النمادج جميعها، بل يتمثل في إقامة البُنى السردية باعتبارها بناء مستقلا ضمن التنظيم العام للسيمياء من حيث هي علم للدلالة.[4] وهذا يعني أن النظرية السيميائية لا يمكن أن تحقِّق مبتغاها ولا يمكنها أن تكون مرضية إلا إذا استطاعت أن تهيِّئ ضمنها مكانا لعلم معان وقواعد أساسيين.[5]

2..الصرح السيميائي للخطاب السردي

إنَّ الإرهاصات والمرجعيات المُستَنَد إليها من قِبَل غريماس، والمُتَّخذَة قاعدةً لتشييد الصرح السيميائي لتحليل الخطاب السردي- نظرا للحاجة الماسة إلى بلورة أدوات إجرائية على مستوى عال من الدقة قادرة على تحليل مختلف الخطابات البشرية (أدبية وغير أدبية)، ووصفها وتفسيرها- جعلته - غريماس- ينطلق من مفهوم واسع للبنية السردية، حيث توصَّل ضمن هذا التوجُّه التوسُّعي، إلى اكتشاف بنى سردية في كلِّ مكان تقريبا، حتى في الخطابات العلمية والإيديولوجية**، ممَّا تحولت معه قواعد الرواية إلى قواعد سيميائية، كما تحولت "البنى السردية" إلى "بنى سيميائية سردية" ينبغي أن تُفهَم على أنها بنى سيميائية عميقة تنظِّم نشوء المعنى وتشمل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب.

فالعلاقة بين ما يستمرُّ غريماس في تسميته "بنى سردية" وأحيانا أخرى "سيميائية سردية" - في غياب تسمية أفضل- وبين ما دأبت العادة على تسميته بنى سردية، هي علاقة تاريخية، ذلك أن غريماس- في إطار بحوثه التي تتدرج في إطار أكثر شمولا- بدراسته للبنى السردية اكتشف-كما سبق القول- بنى سيميائية عميقة تشمل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب[6]، وهو ما يعني أن النص السردي- وفق هذه النظرة- يستمدُّ تماسكه الدلالي من وجود بنية عميقة موظَّفة كبنية كبرى للنص، وكذا من وجود منطق سردي يُنظِّم العلاقات بين الوحدات السردية، كما تبدو من خلال الخطاب، أي من خلال العلاقة بين القصة والمحكي والخطاب[7].

إنَّ هذه البنية العميقة المشار إليها أعلاه، تُشكِّل، حسب التصوُّر الغريماسي، "نوعا من الأساس البنائي المشترك[الذي] يجد فيه السرد نفسه مُنظَّما قبل تجلِّيه، لكونه مستوى سيميائيا مشتركا ومختلفا عن المستوى اللِّساني وسابقا له منطقيا مهما كانت اللُّغة المختارَة للتجلِّي"[8]. يتمُّ هذا من منطلق ضرورة الاعتراف أو التسليم بفكرة مفادها–كما يؤكد ذلك غريماس– "أنه بإمكان البنى السردية أن تظهر في مواقع أخرى خارج نطاق التجلِّيات الدلالية التي تتمُّ في اللغات الطبيعية: في اللغة السينمائية والخيالية وفي الرسم التشكيلي الخ..."[9] وهو أمر يؤدي "إلى الاعتراف بضرورة التمييز الواضح بين مستويين للتمثيل والتحليل والقبول بهما: المستوى الظاهر للسرد حيث تخضع تجلياته المختلفة للضرورات الخاصة بالمواد اللسانية التي يظهر من خلالها[10]*، والمستوى الكامن (البنية العميقة) الذي سبقت الإشارة إليه.

دون الدخول في متاهات تلك التفاصيل والتشعُّبات التي رافقت ظهور مفهوم مصطلح "السرد" منذ بزوغه إلى اليوم، والتي قد تنحرف بمسعانا هذا عن الهدف المرسوم له سلفا، والمتمثل في الإشارة إلى بعض المفاهيم الإجرائية لتحليل المحكي لدى غريماس، وكذا الإحاطة بأهمِّ الاحتمالات الممكنة لقيامه– المحكي– بما في ذلك محاولة الإمساك بأهم التصورات النظرية التي تؤطره، يمكننا القول باختصار شديد، إنَّه إذا كانت السردية الفرنسية خصوصا، قد انصرفت–بصفة عامة في مختلف توجهاتها وتشعباتها– إلى الاهتمام بمكونات الخطاب السردي، راصدةً ضمن ذلك مظاهره وأبنيته، ومستوياته الدلالية، فإنها لا تكاد تخرج عن تيارين اثنين رئيسيين يؤطرانها ويحكمان مختلف توجهاتها وهما:

1- تيَّار السردية اللِّسانية.

2- تيَّار السردية الدلالية، أو السِّيميائيات السردية.

وإذا كان التيَّار الأول والذي يُعنَى بدراسة الخطاب السردي في مستوياته التركيبية والعلائقية التي تربط الراوي بالمتن الحكائي، ويهمُّها ليس الحكاية من حيث هي موضوع بل المحكي باعتباره صيغة للتمثيل اللفظي للحكاية[11]، والذي يتزعَّمه كل من بارت (R.BARTHES) وجيرار جينات (G.GENETTE) وتودوروف (T.TODOROV)[12]، لا يعنينا، فإن التيار الثاني– السردية الدلالية، أو السيميائيات

السردية- يقع في صلب اهتمامنا. ويُعنَى هذا التيار برصد البنى العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب، وتهدف إلى تحديد قواعد وظائفية للسرد[13]، كما تجلّت في أبحاث غريماس وبريمون (BREMOND) انطلاقا من جهود بروب (V.PROPP).

إنَّ هذا التيار عكس التيار الأول[14] يهتم بـــ "سردية (Narrativité) الحكاية دون الاهتمام بالوسيلة الحاملة لها - روايةً، فيلمًا، أو رسومًا- ما دام الحديث نفسه يمكن ترجمته بوسائل مختلفة، إنَّه يدرس مضامين سردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية[15]، ذلك لأن السرد-من المنظور الغريماسي- يتجاوز حدود الأدبية-كما سبقت الإشارة إلى ذلك أعلاه- مما يجعل السردية تتحقق في أي عمل حكائي مهما كانت الأداة التي يُتَوَسَّل بها في عملية التواصل والحكي.[16]

يركِّز هذا التيار في مقاربته للنص السردي-كما هو واضح- لا على الإجراء التلفُّظي وما يستتبعه من دراسة للفعل السردي وكل العناصر المتولِّدة عنه مثل المواقع المختلفة للسارد، والأنواع السردية ومستوياتها وحالاتها الخطابية، وكذا مختلف التمظهرات الزمنية التي تصبُّ فيها التجارب الإنسانية باعتبارها أحداثا[17]، وإنما نجده يركِّز بصفة خاصة على الملفوظ، أي على الحكي باعتباره قصة، مما يعني النظر إليه من حيث هو مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها. وبعبارة أخرى، فإنَّ الأسئلة التي يطرحها رُوَّادُ هذا التيار، ليست: ماذا يقول النص؟ ولا: من قائله؟ ولكن: كيف يقول هذا النص ما يقوله؟[18] وتدخل في هذا الإطار كما سبقت الإشارة إلى ذلك أعلاه، أعمال كل من بريمون وغريماس، انطلاقا من بروب وتطويرا لطروحاته.

وإذا كان الأول (C. BREMOND) بريمون- قد حاول الكشف عن المنطق العام الذي يحكم الممكنات السردية، وبِغَضِّ النظر عن أي متن (Corpus)، غايته في ذلك محاولة إرساء قواعد صارمة لمنطق الحكي وضبطها، فإن الثاني - غريماس- يحاول التركيز في أعماله المتعددة على عملية إنتاج المعنى انطلاقا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها.

إنَّ ما يهمُّ السيميائي كغريماس- ضمن تصوُّر كهذا- في تعامله مع النصوص هو الشروط الداخلية للمعنى دون اعتبارٍ لتلك العلاقات التي يُقيمها النَّصُّ مع أي عنصر

خارجي عنه[19]، مما يستلزم معه أن يظل التحليل-والحالة هذه- محايثا مقتصرا على فحص الاشتغال النَّصي لعناصر المعنى دون غيرها. وهو ما يعني أن المعنى سيُعتبر أثرا ونتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة.[20]

انطلاقا من هذا التصوُّر، نستنتج أنه لا يتمُّ في نظر غريماس، "استخراج المعنى إلا بالكشف عن شبكة العلاقات القائمة في صلب النص، وحصرها، بربط الوحدات السردية وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها"[21]، على اعتبار أنَّ العلاقة التي تربط جوهر الدلالة بالخطاب الأدبي هي علاقة توليدية، من حيث خضوع المعنى لديمومة النص، أي بنيته المتكاملة المغلقة، وبالتالي الاحتكام إلى عناصره الداخلية فقط- دون الالتفات إلى العوامل الخارجية- في تحرُّكها وتوزُّعها ضمن محاور دلالية، بحكم امتلاكها الطاقة الكافية على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيها.[22]

لكن ما تجدر الإشارة إليه هنا، هو أن عملا كهذا لا يغدو ممكنا، إلا إذا حاولنا التعرُّف إلى هذه الوحدات أو العناصر "المُشكِّلة للنص باعتباره نسقا وبنية، والتمييز بينها، لما فيها من قواعد التجميع، ومن ثمة تحديد ما يُعرف بمستويات الوصف (Les niveaux de description)[23] التي تتوزَّع عليها هذه العناصر، مما يُيَسِّر وصفها وضبط قواعدها المنظّمة. ولعلَّ هذا ما حاول أصحاب السيميائيات السردية وعلى رأسهم غريماس القيام به كإجراء أولي قبل مباشرة أية إجراءات أخرى، حيث عمدوا إلى تقسيم النص إلى مستويين رئيسيين يتفرَّع كل واحد منهما بدوره إلى قسمين (مكونين) فرعيين متكاملين. وهو ما يمكن الإشارة إليه فيما يأتي: 3..**مستويات النص السردي**

المستوى السطحي (Le niveau de Surface).

المستوى العميق (Le niveau de profond).

ففي المستوى الأول سيكون على المحلِّل رصد مكونين اثنين يُقعِّدان لنظام العناصر المعروفة بانتمائها إلى هذا المستوى وهما:

أ). **مكون سردي:** وفيه يتم ضبط التوالي والترابط الخاص بالحالات والتحوُّلات، بمعنى مراعاة سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.

ب). **مكون خطابي:** وهو يضبط في نص ما الترابط الخاص بالصُّور ومولدات المعنى (Les figures et Les effets du sens)، أي التركيز على استخراج الأنظمة الصورية المنتشرة في نسيج النص.

أما في المستوى الثاني (العميق)، فهناك أيضا تصميمان اثنان يُستخرَجان لضبط العناصر المعروفة بانتمائها إلى هذا المستوى وهما:

أ) شبكة علاقات تُنجزُ تصنيفا لقيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها.

ب) نسق (نظام) عمليات (d'opération) ينظِّم الانتقال من قيمة إلى أخرى[24].

يتم هذا كله بالاستناد إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى (Les sèmes).[25]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن السردية تقتضي – بالضرورة– دراسة المستويين (البنيتين) معا، ومُعايَنَة العلاقة القائمة بينهما؛ إذ أنه يستحيل البحث في أحد المجالين دون الآخر، لكونهما يشكلان وجهين لعملة واحدة، هي الخطاب كيفما كان جنسه. إضافة إلى هذا فإن البنية العميقة تستدعي البنية السطحية وتستحضرها؛ لأن "جذور الدلالة لا تمرُّ بإنتاج الملفوظات وعلاقاتها بالخطاب بل هي موصولة في خطابها بالبنيات السردية المُنتِجة للخطاب المُفَصَّل إلى ملفوظات".[26]

كما أن البنية السطحية تستدعي بدورها هي الأخرى البنية العميقة، لكونها حاملة لشفرات (Codes) وإشارات (Indices) يستلزم حلُّها دلاليا الارتكاز إلى عوامل للتقابلات الضدية الكامنة وراءها. مما يعني أن السردية تُعَدُّ– والحال هذه– بنية ضمن نظام الحكاية منبسطة بشبكة من العلاقات الواسعة داخل الخطاب، كونها ظاهرة لتتابع الأحداث من حالات وتحويلات، ترمي إلى استخلاص الدلالة انطلاقا من الوحدات التعبيرية المكونة لها[27]، ذلك لأنَّ التتابع البسيط للملفوظات السردية، كما يقول غريماس "لا يُعَدُّ معيارا كافيا للأخذ بنظام الحكاية، ما لم يتم الكشف عن الإسقاطات الاستبدالية التي تسمح بالحديث عن وجود البنيات السردية".[28]

إنَّ هذا الطرح، يعني أنَّ الدراسة السردية لا يمكنها ضبط نظام الحكاية والتعرُّف إلى بنياتها السردية بمجرد الاكتفاء بتتبُّع علاقات السلسلة النظمية (Syntagmatique) ذات الطبيعة الخطية الخاضعة لمبدأ التجاور، والمُشكِّلَة لذلك الطابع المساير للحكاية، ما لم يتم الأخذ بعين الاعتبار تلك التقابلات والاختلافات التي يسندها ذلك النظام التعارضي

الذي تقيمه تلك الإسقاطات الاستبدالية (Paradigmatique) القائمة على مبدأ الاختيار لعلاقات الوحدات اللفظية.

يتبين لنا من خلال هذا، أن البحث في سردية القصة حسب غريماس ومن والاه، يتمُّ من خلال التركيز على المضامين السردية، وتحليل القوانين والضوابط التي تتحكَّم في الكون السردي[29]، مما يعني أن التحليل سيظلُّ مرتكزا على البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في الدلالة، مما يستوجب معه أن يظل التحليل محايثا، ذلك لأن الإشكالية التي يحددها العمل السيميائي–ضمن هذا التصوُّر– لا ترتكز على ما يقوم بين النص وبين المحيل الخارجي من علاقات، بل ترتكز على البحث في وظيفة النص. وبناء على هذا، فإنَّ المعنى يُؤخَذ على أنَّه أثر ناتج عن شبكة العلاقات الرابطة بين العناصر الدالة. إذ أنَّ المراد هو "**كيف**" يُبنَى المعنى داخل النص لا خارجه.

وخلاصة القول، إنَّ البحث في سردية القصة من خلال التركيز على دراسة المضامين السردية وضبط القوانين التي تتحكَّم في الكون السردي–كما أشير إلى ذلك أعلاه– أو بعبارة أخرى من خلال السعي إلى الاهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى[30]، يعني حسب غريماس، تحليل مستوياتها–(القصة)– المختلفة، بما فيها جميع مظاهر الخطاب، وأبعاده الدلالية العميقة.

1. عبد العالي بوطيب، كريماس والسيميائيات السردية، مجلة علامات ج22، م6، ديسمبر 1996، ص: 29.

2. هناك الكثير من المفاهيم المثيرة للجدل في هذه النظرية بين دارسيها، فمفهوم "الفاعل" على سبيل المثال والذي يعتبر من أقل المفاهيم المثيرة للجدل في هذه النظرية، وعلى الرغم من أنه يصنف ضمن المحور السردي في المستوى السطحي باعتباره وحدة تركيبية نحوية، إلا أننا نجده مع ذلك لا يكتسب صفته تلك إلا بتحميله دلالة الفاعلية الكامنة بدورها في المستوى العميق، والأمر نفسه يصدق على مفهوم "المكون التصويري" (composant figuratif) وكذلك "البنيات"، بالإضافة إلى إشكالية الإنتقال (conversion) من مستوى إلى آخر، وغيرها.

ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

- J. CORTES, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, paris, Seuil 1973.
- F. RASTIER, Essai de sémiotique discursive, 1973.
- J.c. COGUET, sémiotique littéraire : contribution à l'analyse sémiotique du discours, paris 1973.
- A. HENAULT, Les enjeux de la sémiotique générale P.U.F. 1983.
- Groupe d'Entre vernes, Analyse sémiotique des textes. Lyon, P.U.L 1979.
- محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.
- رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.

3. ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص: 122.

4. ينظر: أ.ج. غريماس، في المعنى (دراسات سيميائية)، تعريب نجيب غزاوي، مطبعة الحداد للطباعة، اللاذقية، سوريا 2000، ص: 13.

5. ينظر، المرجع نفسه، ص: 14.

* يرى غريماس بالاستناد إلى كلود ليفي ستروس، أن النموذج التصنيفي الذي يرفده مكون المورفولوجيا، وباعتباره نموذجا شكليا يقوم بتحليل المضامين المركزة، يظهر مستقلا عن صيغة ظهوره: إذ يمكن للخطاب الذي يظهره أن يكون رواية أسطورية إلا أنه يمكن أن يكون أيضا الخطاب التعليمي لفرويد، كما يمكن أن يكون حاضرا بشكل مبعثر في خطابات بشرية أو تحليلية نفسية لا متناهية ... ولكن على الرغم من أنه باستطاعة هذا المستوى التصنيفي إنتاج أشكال خطابية غير سردية، إلا أنه –حسب غريماس– يشكل قاعدة أساسية من أجل كل مسار حركي مولد للنحو السردي.

ينظر: المرجع السابق، ص، ص: 18-19.

6. ينظر:بيتر دوميجر، تحليل الرواية، تر. فريق الترجمة بمركز الإنماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع5، شتاء 1989، ص، ص: 105-106.

7. ينظر: الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد (مقاربة نصانية -نظرية تطبيقية- في آليات المحكي الروائي)، مخطوط بحث مقدم لنيل، درجة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 1999، 2000، ص: 21.

8. أ.ج.غريماس، في المعنى، تعريب نجيب غزاوي، م، س، ص: 12.

9. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

10. ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

* يشير غريماس في هذا الصدد إلى أنه إذا كانت البنى السردية سابقة لتجليها فإن على التجلي أن يستخدم وحدات لسانية ذات أبعاد أكبر من أبعاد البلاغات كي يتحقق، أي وحدات تشكل "تتابعا كبيرا" وفقا لتعبير "شارل ميتز" في حديثه عن السينما، وهو أمر جعل غريماس، يقول بتوافق البنى اللسانية للرواية مع البنى السردية على مستوى التجلي ويتوج تحليل الخطاب السردي.

ينظر: أ.ج.غريماس، في المعنى، تعريب نجيب غزاوي، المرجع السابق، ص: 12.

11. ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص: 97.

12. ينظر: عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب في رواية الصراع العربي الصهيوني، دراسة تحليلية، مخطوط رسالة دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2000، 2001، ص: 73.

13. ينظر: عبد الله إبراهيم، من وهم الرؤية إلى وهم المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر ع67، 68، ص: 124.

14. نشير في هذا الصدد إلى أن هناك محاولات للجمع بين هذين التيارين أو التوجهين، لمزيد من التفصيل ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، مرجع سابق، ص: 97 وما بعدها.

15. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

16. ينظر: الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مرجع مذكور سابقا، ص: 2.

17. Voir: G.GENETTE, Figures III, éd, Seuil collection poétique, paris 1972.

18. Voir: Groupe d'Entrevernes, analyse sémiotique des textes, éd. P.U.L. Lyon. 1979. p: 7.

19. ينظر: عبد العالي بوطيب، كـريماس والسيميائيات السردية، مجلة عـلامات مرجع سبق ذكره، ص.92.

20. Voir: Groupe d'Entrevernes, op. cit. p : 8.

21. أحمد طالب،الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر،ط 2002، ص: 23.

22. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

23. Groupe d'Entrevernes, op. cit. p : 8

24. Groupe d'Entrevernes, op. cit, p : 9.

25. يجدر التذكير هنا أن غريماس إستوحى مستويات نظامه الدراسي هذا من هيلمسليف الذي عمد إلى تفريع كل وحدة من الثنائية السويسرية المعروفة والقائمة على الدال والمدلول إلى وحدتين آخريين، جاعلا مستويات الدراسة أربعة، يختص كل واحد منها بدراسة فرع لغوي معين:

(Forme) شكل
- شكل: الفنولوجيا (أو علم الصواتم).
- المضمون: علم الأصوات.

(Substance) المضمون
- شكل: التركيب الوظيفي (نحو) Syntaxe
- مضمون: الدلالة..

ينظر: محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، مرجع سابق، رقم 45 في الهامش، ص: 31.

26. A.J. GREIMAS, Sémantique Structurale, p : 159.

27. ينظر: نادية بوشفرة، المسار السردي في الموروث الحكائي (سردية الحكاية عند غريماس)، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة تلمسان1999/2000م. ص.45..

28. J. COURTES, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Voir : préface d'A.J. Greimas, p : 8.

29. ينظر: الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مرجع مذكور سابقا، ص: 3.

العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي

أ.الخامسة علاوي

جامعة قسنطينة

العنوان ضرورة كتابة:

يعد العنوان• المحور الأساس "الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا"[1]، وإنما هناك علاقة وطيدة ومؤسسة بين العنوان ودواله وبين النص وعنوانه، حتى أننا يمكن أن نسم هذه العلاقة بالمنطقية وهي علاقة "تأخذ أشكالا وتجليات لا حصر لها، لأنّ لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق"[2]، وعلى الرغم من أنّ العنوان هو " تجسيد لأعلى اقتصاد لغوي ممكن"[3]، إلاّ أنه "علامة دالة تُجمل المدارات الدلالية والأبعاد الرمزية التي تحفل بها بنية النصوص"[4]، الأمر الذي جعل المنظرين يولون العناوين عناية فائقة بعناوين النصوص لا باعتبارها مجردَ عتبةٍ ينبغي الوقوفُ عندها فحسب، بل باعتبار ها علما قائما بذاته له أسسه وقواعده وأعلامه.

فالعنوان على فقر دواله عددا هو "ضرورة كتابة"[5]، وعلى الرغم من كونه "عملا مختزلا أشد ما يكون الاختزال"[6]، فإنّه منفتح على النص وعلى اللانص، ومنغلق على نفسه ومتحقق بذاته ولذاته، له بنيته الدلالية السطحية، كما له بنيته الدلالية العميقة الثاوية وراء البنية السطحية"المتمظهرة فنولوجيا ودلاليا"[7]، ومهما يكن من أمر هذه البنية العميقة فإننا بفضلها فقط يمكن أن نُبحر في عالم النص لاكتشاف منطوقاته الدلالية من خلال استنطاق دواله واستكناه مكنوناته، مهما يطل هذا النص أو يقصُر.

إذن فالعنوان نص نوعي[8]« Géno-Texte »" تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغةً ودلالةً"[9]، وله خصوصيته التي بها ينغلق على نفسه، كما له دواله التي بفضلها قد يتناص مع نصوص أخرى على اعتبار "أن كلَّ كاتب ناهب، من حيث لايشعر ولا يريد"[10] على حد تعبير عبد الملك مرتاض، وقد يحقق بها الفرادة، فتأتي مختصرة لمغامرة الرواية سلفا، منفتحة على عوالم النص الخاصة ومنتجة لدلالية العمل عبرالتأويل، وربما لهذا السبب أو ذاك عدّ جيرار جنيت العنوان نصا موازيا

« paratexte »[11]، مقسما هذا الأخير الى نص محيط[12](péritexte)، ونص فوقي (Epitexte)[13]، جاعلا النص المحيط "يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالاضافة الى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من الحكي.

أما النص الفوقي فتندرج تحته كلُ الخطابات الموجودة خارج الكتاب متعلقة به، وتدور في فلكه مثل الاستجوابات والمراسلات الخاصة والشهادات وكذلك التعليقـات والقـراءات التي تـصب في هـذا المجال"[14].

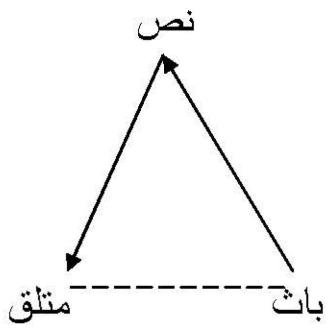
ويعتبر النص الموازي وهو أحد المكونات الخمسة للمتعالية النصية (التناص، النص الموازي، المعمارية النصية، النص اللاحق، الميتانص) "من أكثر المفاهيم شيوعا وذيوعا، حيث خَصصت له مجلة "بويطقا" عددا خاصا. وكتب جنيت عنه كتابا سماه (عتبات) Seuils "[15]، ولا ريب أنّ العنوان كنص مواز هو قسم من أقسام المتعالية النصية حسب الطرح الجينيتي وهو بذلك جنس له مبادئه التكوينية، ومميزاته التجنيسية التي ينبغي مراعاتها في عملية تحليله ؛ لأننا من خلال العنوان وحده –كبوابة للعمل–يمكن الوقوف على بنيات النص الصغرى والكبرى وتفكيكها، قصد إعادة التركيب من جديد [16]، وغايتنا من وراء ذلك إنتاج الدلالات الممكنة خارج الإطار التداولي.

ومما لاشك فيه أنّ مكانة العنوان الاستراتيجية في الحقل النقدي استمدها من مكانته في العمل الإبداعي، مما جعل المبدعين يتخيرون عناوين نصوصهم كما يتخير الصاغة جواهر العقد الثمين، وغايتهم في ذلك إما الاغراء أو الايحاء أو الوصف والتعيين، وهي في جملتها وظائف العنوان كما حددها جيرار جنيت، أو التشويش كما يقررذلك أمبرتو إيكو في قوله:" إنّ على العنوان أن يشوش الافكار لا أن يحصرها"[17]، على اعتبار أنّ العنوان عنده هو "منذ اللحظة التي نضعه فيها مفتاح تأويلي"[18]، يتمتع بأولوية التلقي، ومن ثمّ التأويل، وغالبا "ماكانت دلالية العمل هي ناتج تأويل العنوان"[19]، وفعل التشويش الذي ركّز عليه إمبرتوإيكو هوفي الواقع "من براعة المؤلف وحسن مكره بقارئه؛ لأنه به سيبعث فيه الهمة للقراءة الجادة، والتأويل الحسن، والمشاركة في التأليف"[20]، وهي مهمة ليست بالسهلة على قارئ يُفترض أن يكون ذا خلفية معرفية كافية ليكون في مستوى

التحدي الذي يضعه فيه العنوان كعتبة وبوابة يستوجب عليه عبورها للدخول الى النص من حيث هو "جملة متتالية ذات معنى"[21].

العنوانُ علامة:

احتفى السيميائيون على اختلاف مشاربهم النقدية بوظيفة العلامة باعتبارها السبيل إلى تأمين الاتصال بين الأفكار، وبما أنّ النظرة العامة إلى العلامة في حد ذاتها لم تكن موحدة. وحيث إنّ العنوان هو "علامة كاملة "[22]أي (متكونة من دال ومدلول) فإنّ احتفاء السيميائيين به كان كبيرا. فالعنوان من حيث هو نص منتج للدلالة يحمل في جعبته إمكانية تمثيل الثلاثية باث ← نص ← متلق في شكل المثلث التالي:



بحيث تكون العلاقة بين الباث والنص، والنص والمتلقي مباشرة لأنّ كلا منهما هو منتج للنص، في حين تكون العلاقة بين الباث والمتلقي غير مباشرة وغير محددة تماما كالعلاقة بين الكلمة كرمز والشيء الخارجي الذي تعبِّر عنه في المثلث الأساسي أو (المثلث الدلالي)« Triangle Sémantique » لأوجدن وريتشاردز.

وإذا كان العنوان من جهة الباث هو "ناتج تفاعل علاماتي بين المرسِل والعمل"[23]، فإنّا نعتبره بالنسبة للعمل هو السياق الذي يحدد المعنى ويلغي بقية الاحتمالات على الأقل مؤقتا؛ لأنه يقوم بدور الوشاية بمعانٍ تساعد في فك رموز العمل، ومنه يكون دالا على مضمون النص، وربما أمكننا أن نطلق عليه العنوان السياقي لأنّه يكوّن وحدة مع العمل على المستوى السيميائي؛ ذلك أنّه "آلية كاتمة (أسرارية) تتوقع في إرسالها العادي ذاته زيادة المعنى الذي يضيفه المتلقي إليه"[24] كما يقول جورج جادمير.

ولعلنا من خلال قراءتنا السيميائية هاته لرواية إبراهيم سعدي نحاول الكشف وبجلاء عن مبدأ التداعي والتقاطع بين العلامات والنص غير متخطين فضاء العنوان.

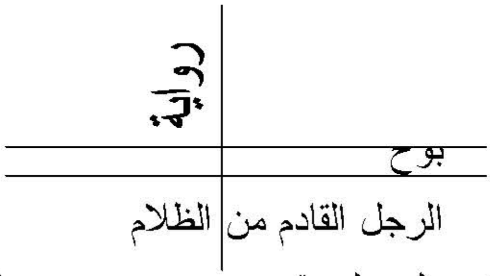
سيميائية العنوان في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام"[25]:

يحيل عنوان هذه الرواية على نوع خاص من الكتابة الادبية ذات الطابع الانساني الذي غايته تصوير الذات، التي تتراءى لنا من خلال اعترافات الراوي "مشتتة تحتاج إلى إعادة تشكيل وتهذيب، بل ممتدة في الماضي وملتصقة بأحداث وصور ومشاعر وذكرى (...) مثقلة بروح النِقمة وأجواء الموت والاحلام المطعونة"[26] بحيث قدمت هذه الاعترافات كشفا عن حياة مكتملة للراوي من الطفولة الى الكهولة مرورا بالشباب ،مما جعل الرواية تأتي في شكل استرجاعات للماضي المظلم الذي عاشه الراوي، أو بالأحرى يمكن عد هذه الرواية بمثابة العودة الى الزمن المتوثب الهارب الذي ظل يطارد شبحه الدكتور الحاج منصور (بطل الرواية) طيلة حياته كلّها، والذي جعله في أخريات حياته يأنس بخطه على قرطاس لعلّه يُنقص من وطأة عبئه على صدره، مصرا على نشره تحت عنوان حياة الدكتور الحاج منصور نعمان كما تفصح عن ذلك عتبات النص، غير أنّ الناشر في التقديم يعزو لنفسه مهمة حفرالعنوان المخطوط على الغلاف الموسوم بـ" بوح الرجل القادم من الظلام" وكذا العنوان الضمني "بكاء شيطان" الذي نراه أكثر إثارة وإغراء من العنوان الأصلي وفي الوقت نفسه محققا شعرية للعنوان بما يتضمن من إنزياحات على مستوى اللغة.

فرواية (بوح الرجل القادم من الظلام) يحيل اللفظ الأول من عنوانها على فن الاعترافات، في حين يحيل المتن الروائي على اتخاذ السيرة الذاتيةإطارا فنيا يصبّ فيه السارد مجريات الأحداث، بينما يفاجئنا الروائي بتوزيع مفردات العنوان على الغلاف وفقا لهندسة خاصة.فإلى أي مدى كان حرص الروائي على تمثيل كل المعطيات السالفة؟ وما حقيقة هذه الشفرات الموزعة على واجهة الغلاف؟!

محاولة منا الإجابة على الأسئلة السابقة ارتأينا أن نبدأ قراءتنا هاته من هندسة الغلاف ومعماره على اعتبار أنّ العنوان كبوابة للعمل يتموضع على الغلاف. هذه الهندسة التي تحيلنا رأسا على محورين متعامدين رسم خطوطهما الروائي بدقة متناهية؛ حيث جاء في القسم الاول منه لفظ (رواية) محددا التصنيف الأجناسي لهذا النص الإبداعي في شكل شاقولي يتقاطع مع لفظ (الظلام) البند الأخير من العنوان، الذي ارتأى الروائي أن يشطره إلى شطرين راسما لكل شطر خطا خاصا به، ولكن في شكل خطين متوازيين يتوسط

الخط الاول لفظ (بوح)، بينما ترسم الخط الثاني عبارة (الرجل القادم من الظلام) ويتقاطعان عموديا مع محور الرواية كما يبيّن ذلك الشكل (1):



فإذا كان لفظ (رواية) يحيل على "نوع سردي يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهمٍ"[27]، فإنّ لفظ (بوح) يقدم إيحاءً أوليا بالاعترافات بما يحمله هذا المصطلح من دلالات الاستبطان والتطهير للذات البؤوحة التي لم تعد راغبة في شيء بعد أن ارتقت الى آخر المقامات (مقام الكشف) على حد التعبير الصوفي.

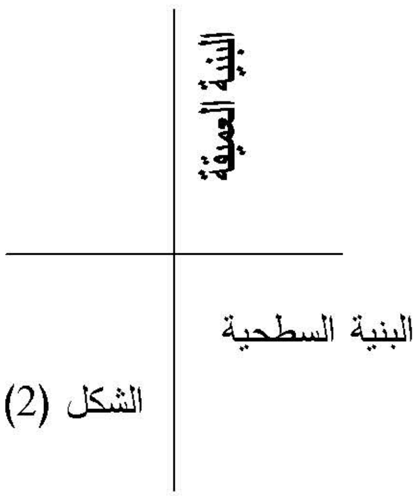
وقد رسم خط (البوح) خطا متوازيا مع خط (الرجل القادم من الظلام) بما يضيف دلالة أخرى مفادها أنّ هذا البوح الذي تحمله هذه الرواية يختلف كل الاختلاف شكلا ومضمونا عن البوح في العرف الصوفي؛ ذلك أنّ البوح الأول جاء من رجل أفنى حياته في عبث ولهو ومجون، فلما أفاق من غياهب مجونه إثر مقتل والدته على يد والده في ظروف غامضة حاول جاهدا أن يطوي صفحة الماضي بكل تبعاته ويبدأ حياة جديدة بعيدا عن مقرالحياة الأولى، فنفى نفسه في مكان بعيد احتفظ باسمه لنفسه ولم يفصح عنه، واستأنف حياته فيه مخفيا كل تفاصيل الحياة الأولى، التي جاهد نفسه جهادا كبيرا من أجل التخلص من كل تبعاتها، ولكنه أدرك في نهاية المطاف أنْ لا علاج من ذاك الماضي المظلم إلا بالاعتراف والجهر بسره الذي طالما أخفاه حتى عن رفيقة دربه، فراح يكتب مذاكراته الشخصية إيمانا منه أنّ "المذكرات أقدر(...)على تصوير العالم الداخلي للكاتب"[28]، ومن ثمّ حصول المبتغى الذي هو التطهير الكلي للذات.

بينما يأتي البوح الثاني من رجل أفنى حياتَه كلَّه في عبادة الله ؛ ذلك أنّ الصوفي –عند أهل التصوف–"هو الذي هو فانٍ بنفسه باقٍ بالله مستخلص من الطبائع متصل بحقيقة الحقائق"[29]، وغايته المثلى "الأُنْس بالمعبود، وترك الاشتغال بالمفقود"[30].

فالأول كان طالبا للمغفرة والعفو والصفح عن ذنوب مقترَفة، أما الثاني فإنّ بوحه دليل على بلوغ الصوفي آخرَ المقامات (مقام الرؤيا أو التجلي)، فشتّانَ بين الثرى والثريا، وإن كانت نهاية الاثنين واحدة (الموت).

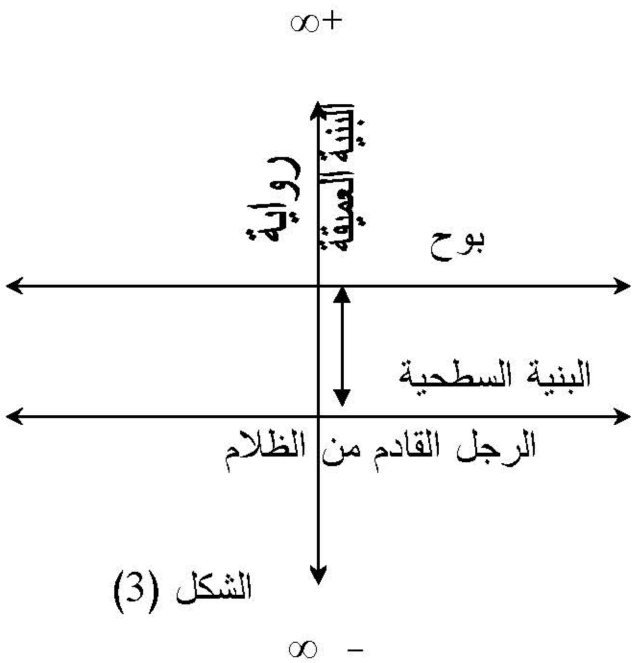
وعلى توازي خطي (البوح) و(الرجل القادم من الظلام) فإنهما يتقاطعان مع خط (الرواية) التي احتوى متنها أحداث سنوات الجمر، التي مرت بها جزائر التسعينيات (عشرية الدم كما اصطلح عليها)، هذه الفترة التي نعتبرها بحق عشرية كالحة السواد في تاريخ هذه الأمة فاستحقت بحق أن نطلق عليها رواية الظلام تماما كما وافق ذلك تخطيط الكاتب وتوزيعه لألفاظ العنوان (أنظر الشكل1)، واختياره للون الأسود ليكون لونا للغلاف، وهو ما يتماشى مع الأرواح المظلمة التي تصورها الرواية، وباختزال العنوان في "رواية الظلام" يتناص العنوان الجديد مع عنوان رواية عبد الملك مرتاض "وادي الظلام " الصادرة عن دار هومة سنة 2005.

ونحن إذ نتأمل الشكل (1) تعود بنا الذاكرة إلى منهج جوليا كريستيفا في تناول النص الأدبي الذي يسير في محورين متعامدين آني (سانكروني) وتعاقبي (دياكروني)، حيث يدرس في المحور العمودي البنية العميقة للنص، التي تتكون حسب منظور جوليا من العوامل المساعدة على ظهور المعطى الفني، والتي تسمح حسب صلاح فضل بإعطاء البعد التاريخي للنص. ويدرس في محوره الأفقي البنية السطحية للنص أي العلاقات الأفقية لوحدات النص[31] كما يبين ذلك الشكل رقم (2):



الشكل (2)

وبمقارنة الشكل (1)و(2) ندرك أنّ محور "الرواية" يتطابق مع "محور البنية العميقة"، كما يتطابق محور "بوح الرجل القادم من الظلام" ومحور"البنية السطحية" مثلما يبرزذلك الشكل رقم (3):



الشكل (3)

ففي تقاطع خطي " البوح"و الرجل القادم من الظلام "(البنية السطحية للنص) مع خط "الرواية" (البنية العميقة) حسب الشكل (3) في النقطتين المحددتين للقطعة المستقيمة ما يوحي بأنّ العلاقة بين الاعترافات والسيرة الذاتية هي علاقة محدودة في الرواية المدروسة من جهة؛ لأنّ المتن الروائي ينفتح على المرحلة العصيبة التي عاش فيها البطل مما يعطي للرواية بعدا تاريخيا محددا بفترة التسعينيات، ومن جهة أخرى تجسّد مدى محدودية العلاقات الأفقية لوحدات النص/ العنوان الذي يدرج المتن الروائي رأسا في نوع الأدب الذاتي القائم على "اعتقاد بأنّ الذات مستقلة ولكنها شفافة أمام نظر نفسها"[32]، فجاءت وحداته مسقطة القناع على رجل بعينه هو الدكتور الحاج منصور نعمان سارد الرواية وبطلها، ولذلك كانت لفظة الرجل معرفة، وكأن السارد يشاطر جون جاك روسو فيما قاله حين ألف كتابه "les confessions" فراح يرفع عقيرته بذات المقولة: "أريد أن أقدِّم للناس رجلا على حقيقته، هذا الرجل هو أنا، أنا وحدي (...) فأنا لا أشبه أيًّا ممن عرفتم وأعتقد أنني لا أشبه أي مخلوق على الأرض"[33]فكان لزاما عليَّ أن أبوح بسري وأجاهر ببوحي. فأنا القادم إليكم من كوكب ذهب نوره، إنّه كوكب الظلام .

وبالرجوع إلى محور "الرواية"/البنية العميقة (أنظر الشكل 3) نلفيه ممتدا إلى مالانهاية مما يدل على أنّ السارد بالرغم من دركه أنّ المذكرات " أقدر من الرواية على تصوير العالم الداخلي للكاتب، لأنّ ضمير المتكلم الصريح فيها يعطي تسلسل الوقائع وحدة وتماسكا نفسيين أقوى مما تتيحه الرواية"[34] إلا أنّه كان على اعتقاد جازم بأننا نكون أقرب الى الحقيقة في الرواية "حيث يتمتع السارد –الروائي – بالشجاعة الكافية التي تمدّه بأعلى قدر من الصراحة وهو يتحصن بقلعة النوع خارج إمكانية الإدانة ودائرة الاتهام لأنّ المدوَّن يؤول بوصفه عملا تخييلا صرفا"[35] على حد تعبيرأندري جيد، ولذلك أثبت الجنس على الغلاف في شكل شاقولي رأسي يَنمّ على إصرار كبير باندغام كل من المذكرات والإعترافات والسيرة الذاتية في قالب فني واحد هو الرواية، وكأنّ هذه الأجناس جميعا تؤول الى الكتابة الروائية المنفتحة على التجريب بفضاءاته الرحبة، التي غايتها المثلى" التمرد على الإلزامات والإكراهات وانتهاك حرمة كل الأعراف وكسر أية قواعد كافة"[36] لتحقق الممارسة الإبداعية صفة الفرادة والتميز.

تكرير لفظة بوح في عناوين الأعمال الإبداعية:

لا أخفي على القارئ أنّ عنوان هذه الرواية "بوح الرجل القادم من الظلام" كانت له سلطته عليّ منذ اللحظة الاولى، مماجعلني ودون تردد أصنفها في زمرة رواية الخيال العلمي لكنني مافتئت أرتد عن هذا التصنيف متخذة موقفا آخر من هذا العنوان، هذا الموقف الذي لا تفسره إلاّ لفظة "بوح" بما تحمله من دلالة الجهر بالسر وكشف المخبوء، وقد رأينا أن نقف على تكريرها في جملة من الأعمال الإبداعية إما صراحة أو ضمناً.

فإذاكان الشاعر عبد الله العشي يسم ديوانه بـــ"مقام البوح"، حيث "تتنفس المكبوتات وتنفجر طاقات الإبداع على عتبة بوابة (أول البوح) وقد فُكّت من قيود الأخلاق، فتتجلى المرأة كأنها إلهة ويتجلى الشاعر كما لو أنّه إله فيتعانق الواقع بالأسطوري، فنجد أنفسنا وسط القدّاس المفعم بالعشق في أولمب الآلهة الإغريقية"[37]، فإنّ مصطفى الغماري يخترق الأعراف بؤوحا في موسم الأسرار وذلك من خلال عنوان ديوانه "بوح في موسم الأسرار"، في حين يختزل محمد جلواح الشاعر السعودي وحدات عنوانه في لفظة (بَوْحٌ) جاعلا إياها عتبة أولى لديوانه.

ولم يقف تكرير لفظة "بوح" عند عناوين دواوين الشعر فحسب بل راح عدد من الكتاب أيضا يتداولونها في عناوين أعمالهم، فهذه القاصة السورية حنان درويش تعهد بالبوح للزمن الأخير من خلال عنوان مجموعتها القصصية "بوح الزمن الأخير"، هذا العنوان الذي يظهر في المجموعة مرتين، مرة كعنوان رئيس للمجموعة وأخرى كعنوان فرعي (عنوان لقصة من قصص المجموعة)، وتلك الروائية زهور ونيسي تطل علينا برواية يتأرجح فيها السارد بين جسرين أحدهما للبوح وآخر للحنين؛ كما يبيِّن ذلك العنوان "جسر للبوح وآخر للحنين"، ومثلهما يعهد إبراهيم سعدي بالبوح إلى رجل قادم من حياة مظلمة، وغايته بيان "أنّ التوغل في الخاص الى النهاية هوالذي يوصلنا الى العام"[38]على حد تعبير ميشال ليريس M.Leiris. ومن خلال هذا البوح حاول الروائي إبراهيم سعدي أن يضفي نوعا من الحميمية على العلاقة بينه وبين المتلقي، لأنّ البوح لا يكون إلاّ بين حبيبين.

وفي مقابل ما تقدم تُمتعنا رواية(القيامة...الآن) لإبراهيم الدرغوثي باستخدام ساردها للبوح كتقنيةٍ للحكي طيلة مساره السردي كاشفا المخفيَ، معريا الراهن (وإن كان هذا البوح على لسان سارد مجنون، والمجنون مرفوع عنه القلم منذ أمد بعيد)، وهنا تكمن المفارقة ....!

فهل يمكن عدُّ هذا النزوع إلى البوح بهوا وتقنية بمثابة الرمز والإيماء لفكرة النهاية التي تلي البوح الصوفي؟، أم أنّ ثقافة البوح هي نتاج المثاقفة، وحينئذ يحق لنا أن نتساءل هل كان المبدع العربي في مستوى وعيه واستيعابه لهذه الثقافة ؛ فباح بما يمكن البوح به، وأعرض عما يدخل حيز اللابوح تماما كما هي الحال عند الصوفي...؟! أم أنّ المبدع العربي باح وكفى .....قال وكشف...جاهر لكن بصوت خافت تنأى أذنه عن سماعه... .

هوامش الدراسة:

• – العنوان" بالضم والكسر، لغة ديباجة الكتاب على ما في كنز اللغات. راجع: محمد علي التهانوي : موسوعةكشاف إصطلاحات الفنون والعلوم، ت: علي دحروج، عبد الله الخالدي، جورج زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ط1، 1996، ج2، ص1241.

1– خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص28.

2– الطيب بودربالة:قراءة في كتاب"سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص، 15–16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص25.

3– نفسه، ص 24

4– محمد أحمد المسعودي: الزمن والكينونة – الفانتازيا المشهدية والغرائبية في زمن عبد الحليم ، كتابات معاصرة، بيروت، العدد 29، 1997، ص107.

5– محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 ، ص15.

6– نفسه، ص .

7– جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م25، عدد03، يناير – مارس 1997، ص79.

8– محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص15 .

9– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص168.

10– مرتاض، عبد الملك : تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص278.

11 –Gérard ,G : Seuils, Editions du seuil ,1987, p. 7.

- وقد نقل هذا المصطلح الأجنبي إلى العربية بالمقابلات الآتية : النصية المصاحبة (عبد العزيز شبيل)، أهداب النص (محمد عناني)، عتبات النص (عبد الرزاق بلال)، التوازي النصي (المختار حسني)، شبه النص (محمد معتصم)، المناص الخارجي (عبد الحميد بورايو)، الموازي النصي (محمد الهادي المطوي)، لوازم النص (لطيف زيتوني)، الملحقات النصية (محمد خير البقاعي)، ما بين النصية (أنور المرتجي)، مرافقات النص (وائل بركات)، المناصصة (الطاهر روانية)، المُناصة (سعيد يقطين)، ..... .راجع : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه دولة (مخطوط)، جامعةوهران، 2004–2005، ص 353 ، الهامش رقم 4.

12 – **ويسميه** بعض الفرنسيين بـــ « paratexte auctorial »، وقد ترجمه لطيف زيتوني باللوازم الملتصقة بالنص، وربما كان الأنسب ترجمته بالمكملات النصية .

أنظر: – عبد الرزاق بلال : مدخل الى عتبات النص ،دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشـــرق ،2000، ص22.

– معجم مصطلحات نقد الرواية : ص140.

– يوسف وغليسي : المرجع السابق، ص353، الهامش (4).

13– ترجمه لطيف زيتوني باللوازم المنفصلة وهي نوعان : خاصة، وعامة ، وهي نص يدور خارج النص ؛ قد يتعلق بجانب النشر وهو ما أطلق عليه جيرار جنيــت» péritexte éditorial »، كمـــا يتعلـــق بجانـــب التأليف. أنظر :

– معجم مصطلحات نقد الرواية، ص140.

- Gérard ,G : Seuils, p.20.

14– جميل حمداوي: المرجعالسابق، ص102 .

15– نفسه،ص104.

16– نفسه، ص105–106 .

17– الطيب بودربالة: المرجع السابق، ص26.

18– نقلا عن: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة(عـــالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م28، ع01، يوليو/ سبتمبر 1999، ص458. مـــع الإشارة إلى أنّ محمد الهادي المطوي قد صحّف اسم (أمبرتوإيكو) حين نقله إلى روبرتو !.....

19– محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص19 .

20– محمد الهدي المطوي: المرجع السابق، ص471.

21– لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص139 .

22– محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص20.

23– نفسه، ص19 .

24– نفسه، ص29 .

25– إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

26– لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص118.

27– نفسه، ص99.

28– نفسه، ص146.

29– المعلم بطرس البستاني: دائرة المعارف، دار المعرفة، بيروت، دت، م 11، ص66 (مادة صوفي).

30– محمد علي التهانوي: المرجع السابق، ج2، ص 1102 .

31- رابح بومعزة :من مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطوير السيميائيات الســردية، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني / السيمياء والنص، 15-16 أفريل 2002، جامعة محمد خيضر، بســكرة، ص216 .

32- لطيف زيتوني: المرجع السابق، ص13.

33- نفسه، ص23 .

34- نفسه، ص146.

35- محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السير ذاتي -قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية (كتــاب)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2005، متاح على الشبكة [WWW.AWU-DAM.ORG]

36- محمد فكري الجزار: المرجع السابق، ص64.

37- شادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)للشاعر الدكتور عبد الله العشــي، ضــمن أعمــال الملتقى الوطني الأول / السيمياء والنص الأدبي، 7-8 نوفمبر2000، منشورات جامعة محمد خيضر، بســكرة، ص275-276.

38- معجم مصطلحات نقد الرواية: ص23 .

دون كيشوت ورحلة الوهم والحقيقة

أ. كاميليا ليديا حرشاوي

تقديم:

إن الانفتاح اليوم على الآداب الأجنبية، أصبح ضرورة لا يستهان بها، لذلك على القارئ العربي أن يتجاوز انطواءه على تراثه وأدبه ويصوب مغامرته التواصلية في القراءة والبحث، في الكشف والتلقي نحو المخيلة الإبداعية العالمية، وما تخبئه من كنوز ثمينة.

لقد احتفل العالم قبل السنة الماضية بالذكرى المئوية الرابعة لصدور إحدى روائع الأدب الإسباني الخالدة (دون كيشوت) لصاحبها ميغال دي سرفانتيس، ودخل "الأقطع العظيم"[1] كما يسمونه في إسبانيا، في عداد الخالدين، وسميت روايته "الإنجيل الإسباني". أقيمت لأجل هذا الحدث في مختلف الجامعات والمعاهد، ومراكز البحث في إسبانيا، وفي مختلف بقاع العالم ندوات ومحاضرات تكريما لهذا الأديب المبدع الذي بصمت كتاباته القرن السادس والسابع عشر الميلاديين. كما تـمّ توزيع في كل ولايات فنزويلا Venezuela مليون نسخة مجانية من الرواية الشهيرة احتفاء بمرور أربعة قرون كاملة على صدور "دون كيشوت" التي رأى فيها الجزء الأول النور عام 1605، وقد حدث ذلك تنفيذا للقرار الذي كشف عنه الرئيس الفنزويلي "هوجو شافيز Hugo Chàvez" وهو قرار ليس له سابقة في التاريخ.

لقد ساهمت إسبانيا مساهمة جد هامة في تطور القصة العالمية في مختلف صورها، ولاسيما في نشوء الرواية الحديثة. ويعد "دون كيشوت" الابن الشرعي لأدب عرفته إسبانيا في عصر النهضة، أي في حدود القرن السادس عشر. إنه أدب الفروسية La littérature de chevalerie والبرجوازية، أدب الشجاعة والحب العف، والخوارق والأوهام "أدب لا وجود فيه للوحدة العضوية ولا يربط بين حوادثه سوى شخص البطل في تنقله الدائم من مغامرة إلى مغامرة ومن نصر إلى نصر مبين، وفي ذلك كله، يظهر

بمظهر الفارس الكامل، والبطل الأشم، الذي تهون عليه كل الغايات، ويذلل كل العقبات من أجل استحقاق إعجاب ومرضاة محبوبته"[2].

لا يمكننا الحديث عن الرواية الإسبانية دون الرجوع إلى الأم الأولى التي حملتها وحملت بوادرها الأولى التي كانت في صورة نوع أدبي كان له وقعه المميز في الأدب العالمي. هذا النوع ليس إلاّ " الرومانسيرو le Romancero" هذا النوع الجامع لكل أنواع الرومانس Romance المكتوبة باللغة الإسبانية. إنها قصائد شعبية قصيرة تعود إلى القرن الخامس والسادس الميلاديين، تنشد في الغالب على إيقاع بسيط، حاد ورقيق يتبع بآلة القيثارة"[3].

إن الأرض التي أهدت للعالم الرومانس، كانت أيضا أرضا خصبة للرواية Roman "فبعد اكتشاف القارة الأمريكية، عرفت المملكة الإسبانية تحولات جديدة، إذ ظهر إلى الوجود في القرن السادس عشر، نوعان جديدان : رواية الفروسية لاماديس Roman des Amadis، ورواية المغامرة Lazarillo" [4].

ما يجب الإشارة إليه، أن ظهور رواية الفروسية كان في فرنسا في القرن الثاني عشر، وسرعان ما غزت أوروبا، ووصلت إلى إسبانيا متأخرة قليلا، في بداية القرن السادس عشر عبر الترجمات والمحاكاة. وقد شغل الصراع ضد تسلط روايات الفروسية في إسبانيا حتى السلطة العليا، وقد حفظت "الوثيقة التي أرسلت إلى الملك الإسباني في العام 1555 وجاء فيها: إن الضرر الذي تسببه قراءة الكتب المليئة بالأكاذيب والسخافات، مثل أماديس وما شابهه من الكتب التي ظهرت فيها بعد، على الفتيان والفتيات وسائر القراء الآخرين في أرجاء المملكة بات واضحا (....) نرجو من جلالتكم وضع حدّ لهذا كله، لكي لا يقرأ أي من هذه الكتب ومثيلاتها ولا يعاد طبعها، والتهديد بالعقوبات القاسية؛ أما بخصوص الكتب الموجودة فلابد لجلالتكم من جمعها وحرقها"[5].

إلا أن الأدب الإسباني لم يعرف قفزته العملاقة، إلا على يد ميخائيل دي سرفانتيس سافيدرا Miguel de Cervantes Saavedra بفضل النص ذي الجزأين"دون كيشوت" واعتبر هذا النص نموذجا للأدب الروائي الجديد في عصر النهضة،و واحد من أبرز روائع القصص العالمي الخالد.

حوارية الافتتاح: تبنى بعض الأعمال السردية على عتبة نصية مركزية، تعقد علاقة مباشرة بين المؤلف كباث وحيد للنص، وبين القارئ كمستقبل لمفترضات نصية واقعة تحت فعل جوهري هو فعل التأويل وفك السنن، سنن النص.

ليست مرجعية هذه العتبة سوى الفاتحة النصية l'Introduction textuelle أو le prologue إنه الفضاء الحميمي المباشر والسريع الذي يفتحه مؤلف النص لنفسه، ليولد خطابا دون وسيط مهما كانت صورته (سارد، شخصية، شخوص، أو أدوات نصية أخرى) مع المتلقي، الذي ليس إلا القارئ، الوجه الثاني للعملية التواصلية السردية.

لا تنكر الدراسات المختلفة المجراة على النصوص السردية تعقد العلاقات القائمة بين المؤلف ونصه أثناء بنائه، وتلك الخاصة بالقارئ أثناء قراءته للنص. والخطاب الروائي كملفوظ سردي يمتلك بعض الخصوصيات الظاهرة نحو: من يتكلم؟ لمن؟ بأية صورة؟ ما صيغة الرسالة؟

يكتب النص شخص حقيقي، واقعي، ويتصفحه ليقرأه شخص آخر بنفس درجة الواقعية والفعلية. أما النص المكتوب فليس في الواقع سوى خلق لعالم متخيل يسرده صوت Voix من نواياه العميقة توصيل تأويل محدد للقارئ، ليس القارئ الفعلي الذي يجول في مساحات النص تحت وطأة أهواء وحالات نفسية مختلفة، وإنما القارئ النموذجي الذي يرتسم في ذهن المؤلف لحظة الكتابة، ويوافق بدءا وكلية على التحقق الفعلي للعالم المتخيل للمؤلف ولكن على مستوى نصي بحت.

تظهر الافتتاحية Le prologue في نص "دون كيشوت" في صورة حوار مباشر بين سرفانتيس، الكاتب الفعلي للنص، وبين القارئ المتوقع(المفترض) أنه سيقرأ النص ويهدم بناه، ليعيد تركيبها من جديد، هذا القارئ في الحقيقة نتوقع أنه غير محدد بزمان أو مكان معينين، إنه قارئ نموذجي في المطلق، ودعوى الكاتب يُفترض أنها تنطلق من

فكرة أن القارئ تعامل سلفا مع روايات الفروسية، ومؤهل ليكشف اليوم، في تعامله مع دون كيشوت، رواية من نموذج جديد، تخلق قطيعة عظمى بين الكائن وما سيكون.

يقدم سرفانتيس النص في جزأيه المتتابعين مصحوبا بافتتاحيتين مختلفتين.

الأولى: رسالة موجهة للقطب الأوحد في العملية التواصلية العادية: القارئ (المخاطب) ونعثر فيها على شخصية مشاركة، بفضلها ينشأ حوار سيكون بمثابة حافز Motif للمؤلف لكتابة الفاتحة وإتمامها. إنها شخصية مشاركة في الكتابة والتقديم: الصديق (صديق المؤلف).

الثانية: فهي رسالة ذات وجهين:

الوجه الأول: هو خطاب مباشر للقارئ.

الوجه الثاني: هو موجه للمؤلف المزيف الذي حاول إسناد النص لنفسه على أنه المؤلف الحقيقي له.

الافتتاحية الأولى: Prologue 1

يقول سرفانتيس : "أيها القارئ الخلي، تستطيع أن تصدقني دون أن تستحلفني إذا قلت لك: أني كنت أود لهذا الكتاب، لأنه وليد عقلي، أن يكون أجمل وأروع وأظرف ما يكون تخيله، بيد أني لم أقو على مخالفة نظام الطبيعة الذي يقضي أن يلد الشيء شبيهه. وماذا عسى إذن أن تلد قريحة عقيم فاسدة التهذيب مثل قريحتي، اللهم إلا تاريخ ولد جاف هزيل شاذ مليء بالأفكار المتفاوتة لم يتخيل مثله أحد من قبل".

يرى سعيد يقطين أن هذا الافتتاح "يجسد بجلاء أسطورة سرفانتيس الشخصية، فهو من خلال هذا التعبير يستشعر إحساسا مزدوجا ومتناقضا، أنه من جهة أولى يبين لنا أنه:

أ. كان يريد لكتابه هذا أن يكون أجمل وأروع وأظرف ما يكون تخيله. إن سرفانتيس كان يحلم بكتابة كتاب لا نظير له. إنها أسطورة الكاتب الطموح. ويعود ذلك حسب سرفانتيس من جهة أخرى إلى:

ب. أن أي كاتب لا يمكن أن ينتج إلا ما يماثله أي يعبر عنه، لذلك وهو يرى بطلا جافا هزيلا مليئا بالأفكار المتفاوتة (شخصية لا مثيل لها في الإبداع السردي والأدبي) يربط هذه الشخصية بذاته (القريحة الفاسدة). فيكون هذا الربط بين الكاتب وبطله دليلا على فشل طموحه (التواضع). لكن سرفانتيس، وكيفما كان الأمر هو في الحالتين

معا(الطموح المبالغ فيه، والتواضع الزائد) أبدع شيئا جديدا. كتب ميتانصا خالصا: فهو يقدم مفهوما جديدا، للكتابة والبطولة، ويبلور فهما مغايرا للنص الذي يحمل قيما مغايرة ودلالات جديدة" [6].

يدرج المؤلف شخصية (الصديق) في التقديم، لتأكيد رغبته في تجاوز المعيار، لا مضمونا ودلالة فحسب وإنما بنية وشكلا، إذ تلعب شخصية الصديق دور المحفز لهذا التجاوز، فوحده ليس بقادر على التعالي، لذلك بحث عن مساعد لأجل تبرير التجاوز واقتراح البديل. فتظهر الشخصية بالضبط لحظة حيرة وقلق المؤلف وعجزه عن إيجاد القالب المناسب والإطار المتعارف عليه ليضع فيه نصه بامتياز.

"....وددت تقديم لك هذه الحكاية عارية من التقديمات المبتهجة، والمقاطع الشعرية، بل و كذلك الهجائية، أو المدحية. حاولت أحيانا كثيرة تحقيق ذلك لكنني عجزت.. إلا أنه وفي أحد الأيام ولما كنت مترددا، حائرا في أمري، القرطاس أمامي، وعود الريشة منتصب على أذني، ويدي تحمل وجهي الحيران، أتأمل قي ما سأكتبه، يدخل علي صديق لي، صاحب ذكاء وبشاشة، يبحث عن سبب اكتآبي داك، فبينت له عذري وشرحت له عجزي في إيجاد استهلالية ملائمة لدون كيشوت، فلما سمع مني كل كلامي، ضرب على جبينه وقهقه عاليا، ثم رد على ما قلت مقترحا علي...".

تصبح المقدمة في نص دون كيشوت مرآة شفافة تعكس البنية المعيارية للنصوص المؤلفة في فترة نهاية العصور الوسطى وبداية عصر النهضة –عصر سرفانتيس– فنحن حتما وعلنا أمام بنية شكلية واضحة لـ"رواية الفروسية" التي تقوم على العناصر الآتية:

- التقديم والذي ضروري أن يسير وفق القواعد الآتية :

– مقاطع شعرية من نوع الـ le sonnet (وهي قصيدة يتراوح عدد أبياتها الأربع عشرة بيتا).

مقاطع شعرية هجائية ساخرة لاذعة Epigrammes.

– مقاطع شعرية مدحية Eloges.

يشكل كل هذا البنية الشكلية للاستهلال.

– حواشي الكتاب : والمقصود بها الكتب والمؤلفين الذين يقتبس منهم المؤلف: الحكم، والأمثال، والأقوال المأثورة، والنصوص المقدسة.

– تذييلات الكتاب : وتعني الملاحظات والتعليقات بالاستشهاد بأسماء شخصيات وأمكنة معروفة وذكر أصولها التاريخية.

إضافة إلى بعض المقاطع المدرجة بلغات أجنبية.

– الاقتباس والاستشهاد بمقولات الكتاب والمؤلفين وذكرها في متن النص.

تقوم شخصية الصديق بدورين مزدوجين يهدفان تحقيق مسعيين متناقضين:

1. الدور الأول كمحفز لتحقيق مسعى كتابة تقديم وافتتاحية للنص.
2. الدور الثاني كمنفر لتحقيق مسعى كتابة نص وفق التقديمات المعيارية.

يظهر برنامج الصديق المحفز في اقتراح الطرق الناجعة لكتابة مقدمة نموذجية سهلا ويسيرا، إذ يتحول إلى شخصية مساعدة personnage adjuvant يقدم للمؤلف– مثلما يسميها ف. بروب V.PROPP- "المواضيع السحرية" لتحقيق فعل كتابة باهر. كتابة تقديم على الطريقة المتفق عليها، المتوارثة بامتياز.

إلا أن الدور الثاني هوا لدور المهيمن، إذ يصبح منفرا للمسعى الأول لتحقيق المسعى الثاني، ولتحقيق هذا المشروع يعتمد على كفاءة الإقناع التي تقوم على مجموعة من الشروط "..... إن لم أكن مخطأ، فكتابك هذا، غير محتاج تماما لهذه الحيثيات، التي تؤكد -أنت- أنه يفتقد لها، لأنه-أي كتابك- في آخر المطاف، ليس ـ من بدايته إلى نهايته ـ سوى قدحا ومسبة ضد كتب وروايات الفروسية، التي في الواقع لم يعرفها أرسطو، وكان شيشرون Ciceron يجهلها. ولما كانت نيتك من خلال مؤلفك هذا غلق كل مسلك، وتهديم المكانة التسلطية التي تحتلها هذه الروايات في العالم وعند السفهاء، فما جدوى أن تتوسل وتبحث عن مقولات الفلاسفة، وإبداعات الشعراء، ونظم الناظمين. اعمل فقط بفضل كلمات واضحة، صادقة ومنظمة، وكلام رنان وقصة مسلية، على أجلاء مخيلتك، والتعبير عن مبتغاك دون غموض أو لبس" ص19.

" فليصبح قارئ هذا النص فرحا بعد كآبة، نشوانا بعد فرح، فضوليا بعد ملل، مبهورا بعد تصفح أوراقه، دون أن ينفر الجاد لحظةً عن حب اكتشافه" ص18.

يتمادى الصديق في تأكيد مشروعه الثاني، بالتركيز على الموضوع الأساسي من وراء كل البرنامج: قذف رواية الفروسية وتجاوزها.

".....فليكن هدفك الأسمى تحطيم رأسا على عقب، هذه الآلة المشكوك فيها والتي هي

روايات الفروسية، المستهجنة من قبل القليل، ومعظمة من قبل الكثير، فإن حققت هـدفك إلى نهايته فأعرف أن دلك ليس بالعمل اليسير" ص18.

يولي سرفانتيس أهمية واهتماما بالـغين لمشروع الصديق، ويوافق كلية علـى طرحـه. تتجسد هذه الموافقة في صورتين:

- تعبيرية: إذ يظهرها بموافقة ظاهرة وبائنة.
- فعلية: إذ يحقق سرفانتيس المشروع بتقديم النص في جزأيه على الطريقـة والمعيـار المتفق عليه مع صديقه.

يبدو لنا جليا أن سرفانتيس أثناء إدراجه لشخصية الصديق في الاستهلالية لم يكن سـوى قناعا من أقنعة المؤلف التي يستعين بها حينما يعجز على الإفصاح مباشرة على مكنـون فكره، وعمق قناعته. إن الرواية حبلى بمختلف التفاعل النصي من مقدمتها إلى نهايتهـا، أنها تجاوز علني للكائن. وسرفانتيس أمام هذه المغامرة العملاقة كان محتاجا إلى صـوت آخر يسانده في مشروعه ذاك. فخلق شخصية مساندة، موافقة تماما للمعطيـات السـبقية للمؤلف، واستخدم صوتها ليشاركها مسؤولية القرار ومسؤولية التجاوز. ويفهم القارئ في نهاية الاستهلال أن شخصية الصديق شخصية محركـة personnage manipulateur مارست فعل التحريك (الإيعاز) manipulation عن طريق الإقناع.

فظهر سرفانتيس وكأنه منجز لمشروع ليس هو المسؤول عنه تماما، وإنما محقق له فقـط بالمشاركة.

- الافتتاحية الثانية: Prologue 2

يعرض المؤلف الاستهلالية في صورة مثلث تواصلي تتمثل أقطابه الثلاثة الرئيسية في:

- المؤلف في قمة المثلث.
- المؤلف المزيف للنص.
- القارئ.

يعمل سرفانتيس طيلة الصفحات الخمس الخاصة بالتقديم على عرض صورة نمط Figure type للأطراف الثلاثة:

- صورة المتواضع المظلوم/ المسامح/ الغفور/ الرحيم/ الذكي وهو المؤلف سرفانتيس (صورة لشخصه).

– الصورة الضدية: Anti-figure: السارق/ الكاذب/ المنافق/ المحتال/ الحقير/ الأحمق/ الوقح وهي صورة المؤلف المزيف.

– الصورة المحايدة: الحكم/ العادل/الملاحظ/المقرر وهي صورة القارئ (الحكم).

نعرض بالتوازي البرنامج المتبع من قبل المؤلف المزيف والبرنامج الذي يسير عليه ـــ المؤلف ـــ ردّا على سابقه، إذ يهيئ القارئ منذ البدء على أن التقديم لن يحمل أي رد فعل جامع ضد صنيع الشخصية الضديدة ".....ربما تنتظر بفارغ الصبر أن تقرأ هجاء لاذعا وقدحا عارما، لكن، للأسف، لن أحقق لك مبتغاك هذا، لأنه وإن كانت الأهاجي توقظ الغيظ والسخط في قلوب أكثر الناس سماحة، إلا أنها في قلبي لن يكون لها سوى الأثر القليل..."ص 5.

لبرنامج الأول: إهانة المؤلف المزيف سرفانتيس بأنه شيخ وأقطع.

البرنامج الموازي: ردّ سرفانتيس على هذا القذف والشتيمة وتبرير الأشياء بواقعية وفخر" فإن كنت شيخا فهذا خارج عن إرادتي، فليس بمقدوري أن أوقف الزمن، وكوني أقطعا، فكأن ذلك نتاج شجار دنيء في إحدى الحانات، في حين أنه ليس إلا نتيجة مشاركتي في إحدى أعظم الحروب التي عرفتها الأزمنة السابقة ولن تعرف مثلها الأزمنة اللاحقة..."

البرنامج الثاني: نعت المؤلف المزيف سرفانتيس بالحسود اللدود.

البرنامج الموازي: يرد سرفانتيس على هذا: " إنني لا أعرف غير الغيرة الحسنة...." ص10.

إن سرفانتيس كالشخصيات الأسطورية المتماهية في النبل والنقاء، والصفاء والتواضع، والقوة والكمال. وقد عمل على تجذير هذه الصورة المتعالية عنه في المقدمة(1) لتمتد وتتواصل في المقدمة (2). ولكي تكتمل الصورة تماما وبإطلاق، يضع القارئ كشاهد عليم وحاكم متعال ليتحول هو الآخر إلى شخصية أسطورية متماهية في العدالة، وفي الملاحظة الدقيقة، والرأي الصائب، والقرار الصارم والثقة اللامتناهية في تصفح رواية دون كيشوت وقراءتها إلى النهاية.

فالبدء هو المؤلف والمنتهى هو القارئ. أما الشخصيات الأخرى (الصديق، المؤلف الزائف) شخصيات مواضيع استعان بها المؤلف لتحقيق وتجسيد البرنامج القاعدي (ردع رواية الفروسية وانتصار دون كيشوت والانتهاء بتثبيت البعد الأسطوري لشخصيته).

يعترف سرفانتيس في نهاية التقديم أن الجزء الثاني لدون كيشوت استمرارية فعلية للأول، إلا أنه مجبر الآن على إماتة الشخصية الرئيسية "لكي لا يذكره أحد بعد الآن"، " يمكن إصلاح كل ما في الحياة باستثناء الموت".

يعلق سعيد يقطين على فكرة موت دون كيشوت في آخر الرواية " لقد انتهت دون كيخوتي بإعلان بطلها عن استعادة وعيه، ورجوعه عن غيه، وبذلك تنتهي أسطورته الشخصية، وعدم تحقق هده الأسطورة الشخصية للبطل، يعني تحقق الأسطورة الشخصية للكاتب في نجاحه في تقديم نص لم يتخيل مثله، من خلال بطل لم يقدم له نظير، ومن خلال مواقف الكاتب من مختلف الكتابات السابقة عليه. لذلك يعلن في نهاية النص انتهاء برنامجه السردي بتحقيق أسطورته الشخصية: " نعم من أجلي أنا ولد دون كيخوتي، وأنا ولدت من أجله، لقد عرف كيف يفعل، وأنا عرفت كيف أكتب، وكلانا واحد"[7].

- تموجات العنونة:

يعتبر كتاب "دون كيشوت" أكثر المؤلفات الأدبية حظوة بالترجمة في العصور جميعا، إلى اللغات كافة. فمند صدور الجزء الأول في إسبانيا، سنة 1605 وصدور الجزء الثاني عشر سنوات بعدها أي في سنة 1615، وهو في تجدد مستمر، بما يقع عليه من أقلام المترجمين من شتى الاتجاهات والتصورات الترجمية "حتى باتت ترجماته إلى اللغة الفرنسية وحدها، على سبيل التمثيل، تربو على الثمانين، وحتى قامت الثقافات الأوروبية تتنازع السبق في التعرف إلى هذا النص الفريد من نوعه ونقله إلى لغاتها القومية"[8].

وما يلفت النظر في مختلف العينات الترجمية اختلاف النطق في الأعلام. فبعضها يعتمد على البنية الصوتية الإسبانية، وأخرى على الإنجليزية، وأخرى على الفرنسية وكذلك الروسية. فبالنسبة لـــ:

Miguel de Cervantés سوف نعثر على المقابلات الآتية:

ميخويل دي سرفانتيس سافيدرا، ميغائيل دي سرفانتيس، ميجيل دي ثربانطيس سابيدرا، ميغل دي ثربانتس سابدرا، ميجيل دي سرفنتس سافدرا، سربانطيس، سرفنطيس، ثرفانتيس، ميغيل دي ثربانتس، مكيل دي سرفنطيس.

أما عنوان الرواية: Don quichotte فنعثر على الآتي: دون كيشوت، دون كيشوط،

دون كيخوتي، دون كيخوطي، دون كيخوط، دون كيخوتة، ضون كيخوطي.

ما هو متعارف عليه، أن الإنجليزية كانت سباقة بين اللغات جميعا إلى ترجمة دون كيشوت في قسمه الأول خاصة، فقد ترجم النص بيد شلتن Schelton وذلك في سنة 1608، ولما تمض على صدور النص في طبعته الأصلية الأولى ثلاث سنوات.

أما ترجمة لويس فياردو LOUIS VIARDOT والتي تعود إلى سنة 1836، والذي يعد من أحد كبار المترجمين في القرن التاسع عشر، وقد كان مديرا للمسرح الإيطالي في باريس وقتها، فقد ظلت لما يقرب القرن من الزمن، هي الترجمة من الإسبانية إلى الفرنسية المعتمدة والحقة لزمن طويل.

وفي سنة 1997، قامت Anni Schulman بترجمة دون كيشوت باعثة في الرواية بعدها الشفوي، إذ أصبح النص في أكثر من % 90 من صفحاته حوارات بين الشخصيات. أشارت المترجمة في مقدمة الكتاب: " أردت أن تشعر هذه الترجمة اليوم القارئ باللذة التي عرفها القارئ في تلك الفترة وهو يطلع على الرواية. فليكن الوفاء ليس للشكل الأول وإنما للأثر البدئي، تجاوز احترام الدليل le signifié ــ الثابت غالبا في الزمن ــ لإعادة خلق الرابط الحيوي بين النص وقارئه" [9].

ظهرت فكرة الرواية في إحدى زنزانات سجن اشبيليا Séville عندما كان عمر الكاتب خمس وخمسين عاما، وتمت طباعة الجزء الأول من الكتاب في مطبعة مدريد، وخرج إلى النور بعد سبعة أعوام(1605)، وحفظت سبع نسخ من هذه الطبعة الأولى وكان العنوان الكامل للرواية باللغة الإسبانية: Ingenioso hidalgo don quijote de « la mancha " ترجمه لويس فياردو : « L' Ingenieux Hidalgo Don quichotte de la manche ».

في حين أن الجزء الثاني ظهر في المكتبات عام 1615 بعنوان مختلف قليلا عن الجزء الأول إذ أحل الكاتب كلمة «Caballero» محلّ «Hidalgo» فترجم العنوان إلى الفرنسية كالآتي: «L'ingénieux chevalier Don quichotte de la manche ».

يترجم سليمان العطار العنوان " الشريف العبقري دون كيخوتي دي لامنشا الشهير بين العرب باسم دون كيشوت"

أما جودت عطية فيترجمه "النبيل الألمعــي دون كيخــوت دي لامانشــا". ويســنده المترجم هفال يوسف المقابل الآتي: " النبيل البارع دو كيخوته دي لا مانشا".

"عادة، كان يضاف إلى اسم بطل رواية الفروسية صفة "الذي لا يقهر"، "الصــنديد" "المقدام" ونعثر على نعوت كهذه في متن رواية ثربانتس، لكن تم ذكر في العنوان نعــت غير معتاد تصعب ترجمته. يكتب أ. ب. كراسنوغلازوف، الذي وضع دراسة حديثة عن سرفانتيس عن هذا الموضوع ما يلي: " إن كلمـــة ingenioso يمكــن تفســيرها عبــر كلمةingenio وتعني المقدرة الطبيعية للوعي على تمثل ما يمكن إدراكه عن طريق العقل والتفكير في مجالات المعرفة أو العلم أو الاختراعات أو الابتكارات أو الأكاذيــب كافــة، وبالتالي فإن الــ ingenioso هو الذي يتمتع بــ ingenio دقيق ومرهف (...) ويعنــي على الأقرب "خداع العقل" وليس "حيوية التخيل" حيث إن براعة دون كيخوته هي شــكل من خداع النفس، وخبل ناتج عن غزارة الخيال"[10].

يفسر القــاموس « Trésor de la langue française » كلمــة « Hidalgo » على أنها " نبيل إسباني (من أحط درجات النبالة) يزعم لنفسه أنه من أرومة مســيحية، ويزعم لدمه الخلوص من الاختلاط بدماء اليهود أو المسلمين" [11].

أما كلمة De la mancha التي رأينا أن أكثر المترجمين الفرنسيين وحتى العــرب ينقلونها عادة "دي لا مانشا" وتعني "الرجل الذي من مانشا" أو "المانشي". وليست المنطقة التي يعيش فيها النبيل إلا إقليما مقفرا من أقاليم إسبانيا، يمتد من تلال طليطلة حتى القمــم الثلجية لجبال سبيرا–نيفادا. وفي اللغة الإسبانية تعني La mancha بقعــة "لطخــة" أو "دسمة" أو "علامة".

يعلق عبد الرحمن بدوي على هذا "أن الكاتب يقصد Argamassilla على الأغلب، إلا أن الكاتب يقول في بساطة "في ناحية من نواحي المانشا، لا أريد ذكر اسمها" وأعتقــد أن المقصود بذلك التحقير". وتدل الاحقة « ote » التابعة في الاسم « Don quichotte »على التحقير وصغر الشأن أما « Don » فتعني في إسبانيا " السيد".

وجدير بالذكر أن رواية "دون كيشوت" لم تلق من المترجمين العرب مــن دراســة ونقل ما هي جديرة به، بعكس المترجمين الأجانب، وقد أشارت الباحثة دومنيــك أوبيــي Dominique Aubier أن اللغة التي كتب بها النص لأول مرة لغة مليئة بالأخطــاء إذ

كانت جماعا بين الإسبانية والعبرية والعربية، وهو ما اعتبره سادة اللغة الإسبانية أخطاء فادحة، وانبروا لتصحيحها من طبعته الثانية التي صدرت عام 1608.

لا يفوتنا أن نذكّر في هذا السياق بأهم الترجمات العربية لنص "دون كيشوت". أولها وأشهرها ترجمة عبد الرحمن بدوي " ثربانتس" "دون كيخوته" طبعتها دار النهضة العربية، بالقاهرة عام 1965 في جزأين، لتعيد إصدارها ثانية دار المدى في سوريا، في كتاب واحد عام 1998.

أما الترجمة الثانية التي صدرت بعد حوالي أربعين سنة (2002)، فهي ترجمة سليمان العطار "ميجيل دي ثرفانطيس سابيدرا" " الشريف العبقري دون كيخوتي دي لا مانشا الشهير بين العرب باسم دون كيشوت" والتي أصدرها المجلس الأعلى للثقافة بمصر في جزأين.

بيوغرافية المبدع:

"أيها القارئ الخلي، تستطيع أن تصدقني دون أن تستحلفني إذا قلت لك: أني كنت أودّ لهذا الكتاب، لأنه وليد عقلي، أن يكون أجمل وأروع وأظرف ما يكون تخيله، بيد أني لم أقو على مخالفة نظام الطبيعة الذي يقتضي أن يلد الشيء شبيهه. وماذا عسى أن تلد قريحة عقيم فاسدة التهذيب مثل قريحتي، اللهم إلا تاريخ ولد جاف هزيل شاذ مليء بالأفكار المتفاوتة لم يتخيل مثله أحد من قبل".

5.النص بين التوقع والتجربة :

1.5 – دون كيشوت بين الفن والإبداع:

خلاصة نص الرواية أن السيد كويخادرو (دون كيشوت) كان يعيش في إحدى قرى مقاطعة لامانشا La manche في شمال إسبانيا وحيدا مع ابنة أخت له، وخادمة للمنزل وحصان " فهو نبيل إسباني ريفي، نبيل فقير ومفلس وعجوز، نبيل ممن في مسلحتهم رمح وترس قديم وبردون ضامر وكلب سلوتي. كل ما لديه حقيقي، ولكن لا نفع في ذلك كله في الوقت نفسه. وعائلته لا تتسم بالبطولة، وبعضهم يؤكد أنه كان يحمل لقب " كيخادا" (ترجمته:الفك)، وبعضهم يقول "كيسادا" (فطيرة بالجبن)، لكنه اتخذ لنفسه لقب دون كيخوته في نهاية الأمر. الكلمة الأخيرة تترجم بـ"درع الفخذ" وهو من أسلحة الفرسان"[12] . يقرر وهو في الخمسين من عمره، وبعد إطلاعه الواسع وتأثره العميق بقصص

الفروسية، أن يجعل من نفسه فارسا يجوب البلدان في سبيل المغامرة، وتصحيح أخطاء العالم، ونجدة الملهوف وحماية النساء، أقنع جارا له سانشوبانزا Sancho Panza بمرافقته واعدا إياه بتنصيبه على إحدى الجزر حاكما "يطلق سانشو على سيده لقبا غريبا هو " الفارس الحزين الطلعة: لقد أطلقت عليك هدا الاسم لأن لديك هذا الشكل المؤسف الذي لم أره في أحد من الناس. ربما أضناك العراك، وربما بسبب فقدان أضراسك وأسنانك. وهكذا سوف أسمى من الآن فصاعدا- يوافق دون كيخوته- وقد قررت أن يرسم على ترسي- بمجرد أن تسنح الفرصة-صورة وجه حزين"[13]. وتمشيا مع تقاليد الفروسية اختار لنفسه اسما طنانا (دون كيشوت دي لامانشا) واسما لحصانه (Rossinante)، " فارس دون فرس أمر غير معقول، لدلك يدعو جواده" روثينانته". هذه الكلمة كذلك تعد بدعة لغوية ماكرة، لأن الكلمة الإسبانية "روثينانته" مركبة. تتألف من rocin التي تعني "البردون" وante" أي "فيما سبق" "من قبل"، وبالتالي فالكلمة تعني:" الجواد الذي كان بردونا فيما سبق" أو "الجواد الذي يسبق بقية الجياد".[14] وانتقى لنفسه محبوبة وهمية السيدة (دلسينيا)(Dulcinée del Topazo)." فمند الفصل الأول يجري الحديث عن فتاة مليحة الوجه هي الدونيالورنثو، التي لم يدر في خلدها أبدا، أن النبيل العجوز كان يعشقها في زمن ما. وهي من قرية "توبوسو" الواقعة في إقليم المانشا، ويطلق عليها الفارس اسما رنانا" دولثينيا التوبوسية"(وهو مشتق من الكلمة الإسبانية dulce وتعني الحلوة"[15]. وينطق دون كيخوته اسم دولثينا dulcinée ويدعوها"إمبراطورة المانشا" "جميلة الجميلات" وغالبا ما يخاطبها بصوت مسموع سائلا إياها حمايتها قبل الانخراط في المعارك أو الوقوع في المحن، وهو يصفها على الشكل الآتي: مفاتنها خارقة، ففيها تتجسد الصفات السحرية التي لا يمكن تصورها...".[16] لفع نفسه بعدّة حربية قديمة متآكلة واتخذ جميع المظاهر الشكلية للفروسية، ولم يكن يعيبه سوى أن خادمه سانشو بانزا كان يركب بغلا.

يمكن إيجاز أحداث الرواية في ثلاث طلعات (خرجات) لدون كيشوت بحثا عن المغامرات، أكثر ما شاع عن مغامراته هذه صراعه مع طواحين الهواء لينتهي النص بموته. يتعمد المؤلف إماتة بطله، وإنهاء السعي المستمر والفاشل وراء تحقيق العدالة والمثل العليا. حتى لا يتجرأ أحد أن تسوّل له نفسه كتابة (دون كيشوت) ثالث وإسناده

لنفسه. يشير كثير من الباحثين أن العدد الكلي لشخصيات الرواية 700 شخصية أما الشخصيات المجاورة للشخصية الرئيسية والتي نسجت معها علاقات قريبة ومباشرة ما هي إلا شخصية ابنة الأخ، الخادمة، القسيس، الحلاق، حامل السلاح (سانشو)، وحبيبة قلبه (دولسينيا).

تجب الإشارة إلا أن الصراع الذي يخوضه سرفانتيس ضد روايات الفروسية لم يكن مقتصرا فقط عليه، وإنما نلمسه مؤكدا باستمرار في أقوال وتصرفات الشخصية الرئيسة (دون كيشوت) " ففي الفصل السادس من الجزء الأول يتم وصف عملية التفتيش التي يقوم بها الكاهن والحلاق، وابنة أخيه والخادم، في مكتبة دون كيخوته، النساء حاسمات أكثر، ويطلبن إبادة الكتب كلها: كلا! لا ترحموا أيًا منها ــ تقول ابنة أخ دون كيخوته ــ لأنها جميعا اشتركت في الجريمة، يجب رميها من النافذة إلى الفناء، وتكويمها وإحراقها، والأفضل حملها إلى الإسطبل وإشعال النار فيها هناك، وعندئذ لن يزعجنا الدخان حتى"[17] بل تمّت كذلك معاقبة غرفة الكتب حيث "بنوا حائطا لإخفاء الباب لكي لا يجدها دون كيخوته عندما يستيقظ" ثم أعلنوا له أن ساحرا حمل الغرفة بما فيها من كتب. فعالم الجزء الأول يتشكل من شخصيات مناصرة لهذا النوع من الروايات وشخصيات أخرى ساخرة وغير آبهة بها.

في الفصل الأخير من الرواية، يموت دون كيشوت تاركا لابنة أخيه وصية يودعها جميع أملاكه شرط أن تتزوج من رجل يعرف عنه، بعد التمحيص الدقيق، أنه لم يقرأ أبدا كتب الفروسية، وفي الحالة المعاكسة فسوف يحرمها من الميراث.

تفاعلت نصوص كثيرة عربية مع العوالم التخيلية لهذا الإبداع الأسباني الفريد وعودتنا إلى الإبداع الجزائري أمر طبيعي وشرعي، فواسيني الأعرج خير مثال فني رجع إلى هذا النص، أكيد أنه قرأه، وأكيد أنه فكّ شفراته العلنية والضمنية، ليعيد بناء نص آخر متميز، أنه الابن الشرعي الجزائري لدون كيشوت، إنها رواية "حارسة الظلال". استحضر واسيني الأعرج الأسماء الرئيسية الواردة في النص الأصلي واضعا إياها في إطار محكي متميز. يضطلع السارد بوصف رحلة فسكيس دي سرفانتيس دالميريا (الملقب بدون كيشوت) إلى الجزائر، وتتبع مختلف مراحلها بهدف اكتشاف المغارة التي حجز فيها جده سرفانتيس وأخيه ردريغو. لتنفيد مشروعه هذا، ينتقل إلى الجزائر. يلتقي شخصية

حسيسن الموظف بوزارة الثقافة الجزائرية التي تسعى طوال صفحات الرواية على مساعدتها على تحقيق الهدف القاعدي من الزيارة. تقوم السلطات الجزائرية باتهام دون كيشوت بالجوسسة ليتم سجنه بعد ذلك. قام بكتابة يومياته في الزنزانة محاولا تقليد جده سرفانتيس حينما ألف كتاب معاهدة الجزائر Le traité d'Alger .

في الواقع – تظهر من خلال الرواية وشخصياتها – رغبة المؤلف في نقل مجموعة من المعطيات والحقائق التاريخية والثقافية. أنها تميط اللثام عن الهاجس الأمني بالجزائر، وتفاقم ظاهرة الاستخفاف بالثقافة رغم دورها في تقدم الشعوب ورقيها، وظهور فئات جديدة متخصصة في تصنيع الفضلات وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها بأثمان باهظة إثر تزايد الطلب عليها من طرف البرجوازية الصاعدة " هذا المكان مفرغة لحرق النفايات وليس مكانا لإعادة تصنيع الفضلات. السلع التي تصل إلى هذا المكان لا وجود رسمي لها لأنها قانونا، يفترض أن تكون قد أحرقت كمادة تالفة، كل شيء هاهنا خاضع لنظام محكم تسيره الظلال" [18].

نعثر كذلك عند عبد الفتاح كيليطو ضمن نصوصه التخييلية المتميزة* على صورة أخرى لدون كيشوت. صورة عكست بحدة التناسق الذي بلغه كيليطو في تعامله مع الخطاب النقدي من جهة، والخطاب الإبداعي من جهة أخرى؛ فحضور شخصية دون كيشوت في نص " بنت أخ دون كيخوتي" والتي صوّر فيها التقاطع المباشر والبيّن بين تماثلات الشباب التي عاشها المؤلف في ولعه بقراءة الروايات وجنون دون كيشوت وهوسه الشديد بروايات الفروسية. " تتكون حكاية ابنة أخ دون كيخوتي من مستويين سرديين، يهم أحدهما (المحكي-الإطار) تجربة عبد الله في قراءة الكتب (وخاصة الروايات)، وثانيهما (المحكي- المؤطر) في شكل استطرادات عالمة وتأملات نقدية واصفة تتمحور حول مفهوم القراءة ومستوياتها المختلفة، وعلاقة الكتابة بالصورة والجنون والقتل والحرق. وفي هذا الصدد يتخيل السارد أن دون كيخوتي ــ بعد استرجاع صوابه ــ كان يرغب في قراءة كتب دينية عن حياة القديسين، ثم يستطرد لإبراز رغبة ابنة أخ دو كيخوتي في حرق الكتب بدعوى أنها أفسدت عقل عمها المحبوب"[19]

أما هاني الراهب * في مجموعته القصصية (جرائم دون كيشوت) فقد حوّل(دون كيشوت) إلى رمز للإنسان العربي الضائع، المتماوج بين المحاولة لتجاوز الواقع الممتد

الزمن تارة وبين قبول الفشل والخيبة تارة أخرى. يسنده المؤلف إطارين مختلفين لكن يلتقيان في ممرات عبور عديدة مهمّة تكشف عن حالة الإنسان العربي السيزيفية. الإطار الأول الذي يتم فيه التبئير على المستوى الجنسي للشخصيات (دون كيشوت وجندب) الممثلان لجنس الذكر، و(أميمة وأمية) الممثلان لجنس الأنثى.

أما الإطار الثاني، فيظهر في تركيز المؤلف على العلاقات العاطفية التي تقوم بين الشخصيات (دون كيشوت / أميمية) و(جندب / أمية)

"إن حافظ السارد على بعض صفات ومميزات دون كيشوت، فقد أسند له وظيفة جديدة تتمثل في تشخيص وضع الإنسان العربي في مواجهة المشاكل التي تحدق به من كل جانب. لم تدم نشوة احتفاء دون كيشوت (شخصية هاني الراهب) بانتصاره الوهمي إلاّ لحظات عابرة، فاستحالت إلى هزيمة قاسية ونكراء، وهكذا يجترّ الهزائم الدنكخوتية (نسبة إلى شخصية سرفانتيس) كما لو حكمت عليه الأقدار بأن يعيش حياة سيزيفية (...) والطواحين، فهي بالنسبة لدون كيشوت، تمثل رمزا دائما، وتعبر عن الصراع الذي يخوضه الإنسان في هذا العالم على مختلف الأصعدة « إذ هدأت انتهت مشاكلنا، وإذ تحركت فالعياذ بالله»" [20].

5-2- دون كيشوت بين الأسطورة والواقع:

يؤكد سرفانتيس في بداية الفصل الأول أن فكرة (دون كيشوت) ليست إلا ثمرة قراءة سابقة، وإطلاع عميق لمصادر مختلفة. وفي نهاية الفصل الثامن من الجزء الأول يشير إلى أنه ليس إلا مؤلفا ثانيا لنص كان قد كتبه Cide Hamete Benengel تحت عنوان "تاريخ دون كيخوتي دي لامانشا". وقد فصل عبد الفتاح كيليطو في هده القضية في نص" لسان آدم" الذي ترجمه عبد الكبير الشرقاوي.

ليست الإفاضة في المرجعية الحقيقية للنص ما يهمنا في هذا المقام، وإنما أن نبين في هذا المخطط الشامل التوازي الحاصل بين (دون كيشوت) الواقع في كفة الأسطورة والخيال، وبين سرفانتيس (مؤلفه) الواقع في كفة الواقع والحقيقة والتاريخ.

المخطط:

المرجع النص العربي (قراءة)	مسار المؤلف حياة سرفانتيس ← مشروع طويل كله محاولة/ فشل	
المرجع روايات الفروسية (قراءة)	مسار الشخصية حياة دون كيشوت مشروع طويل كله محاولة / فشل	

يطيل عبد الفتاح كيليطو في المرجع Référence الذي هو مصدر ولادة النص اعتقد ثرفانتيس في البداية أن الكاتب المفترض لدون كيخوتي هو إنسان حكيم يتمتع بطاقات وقدرات فوق – طبيعية، لكنه تعجب واندهش لما علم أنه إنسان مغربي عادي. لقد تعامل ثرفانتيس مع النص السابق بمكر مضفيا عليه الطابع المسيحي القشتالي ومستبعدا الأنساق الثقافية العربية. وهكذا يرى عبد الفتاح كيليطو أن الترجمة الماكرة لم تسعف ثرفانتيس من استعادة الشكل العربي الأصلي" [21].

في الواقع ما يهمنا نحن في هذا السياق، هو متابعة المشروع العام لسرفانتيس، ومدى مطابقته للمشروع المتخيل الذي يوّده ويحرص على تنفيذه (دون كيشوت).

إن المنطلق بالنسبة للأول هو قراءة النص العربي وتثبيت تحقيق الفكرة. أما بالنسبة لدون كيشوت فالاطلاع المستمر والمتواصل والثاقب لروايات الفروسية كان الدافع الرئيسي لخروج الشخصية لتثبيت ما اقتنعت به طيلة وبعد (فعل القراءة).

إن المرجع Référence واحد: فعل القراءة. وستعمل الشخصية (الواقعية والمتخيلة) على تحقيق جانبها الأسطوري المتمثل في تقرير ممارسة اختيارها في مواجهة العالم وتحمّل مسؤولية هذا الاختيار بناء على قناعات شخصية بحتة غير قابلة للنقاش والمراجعة.

يؤكد مسار حياة سرفانتيس أنه مرّ من مراحل متتابعة ميزتهـا صـفتين لازمتـين: المحاولة والفشل. كانت رغبته الشديدة منذ طفولته أن يظهر أكبر قدر ممكن من التضحية والتفاني من أجل الغير. وسعى في فترات مختلفة وحاسمة من حياته على تقـديم ورسـم صورة مثالية قدر الإمكان لدى الغير عنه: شخصية العادل، المعاون، القوي، الشـجاع، الرافض للباطل والمتجاوز للخوف والنذالة والجبن والخور، مستعد للتضحية بنفسه وماله لأجل قضية إنسانية عالية (مشاركته في المعارك، سجنه في الجزائر....). لكن، وعلـى الرغم من نيته القاطعة والعميقة في تحقيق الأشياء وفق هذه القناعة إلا أن الفشـل ظـل لاصقا به (فقدانه لحركية ذراعه، مكوثه في سجن الجزائر خمس سنوات....)، لينتهـي مسار حياته بكتابة (دون كيشوت) ويميت البطل في النهاية لأجـل أن يفهـم القـارئ أن قطيعته مع روايات الفروسية ليست إلا قطيعة مع ذهنية فاسدة أتعبته وأثقلت كاهله.

إن المؤلف على علم ودراية تامة أن ما أنتجه ليس برائع (أي شبيهه)، أي يتجاوز ما هو معطي (المعيار)، دفع هذا إلا أن يشك ويحتار في قيمة ما أنتجه. إلاّ أن النص تحـول إلى عكس رغبة المنطلق. لقد تجاوز الزمن والمكان وتحول اليوم إلى أسطورة، إلى رمز. إنها ومثلما يقول أحد الباحثين الغرب كانت في القرن الثامن عشر رمزا للعالم الرومانسي بالنسبة إلى البعض، وبالنسبة إلى البعض الآخر نموذجا للمختلّ، وهي بالنسبة إلى بعـض علماء النفس نموذجا للشيزوفرينيا، وبعض الشيوعيون حولوه إلى قضـية مـن قضـايا السوق. وقد قال الرئيس الفنزويلي وهو يصف (دون كيشوت): "هذا بطل حارب طواحين الهواء ملاحقا مثله العليا، سنقرأ جميعا دون كيشوت لنتغذى أكثر من روح مكـافح أراد إحقاق الحق وتصحيح العالم، إننا جميعا أتباعا لدون كيشوت إلى حدّ ما".

يوافق ــ بالتقريب ــ مسار المؤلف مسار شخصيته، إنها استمرارية الواقـع فـي الخيال (المتخيل). فالمنطلق قراءة (دون كيشـوت) قـراءة مسـتمرة وثاقبـة لروايـات الفروسية. يبدأ مسار الشخصية بالخروج (في صورة فارس مثـالي) لتطبيـق وتحقيـق القناعات المستلهمة من القراءة (الرواية). تؤكد النتيجة أن الفشل في كـل المحـاولات (الطلعات الثلاث الرئيسية)/ المغامرات كان دافعا رئيسيا للحدّ من الإيمان الذي تدعو إليه هذه النصوص (الوصية)، ثم موت الشخصية. للموت دلالتان:

1. وضع حد لنظام فكري سابق.

2. بداية فكر جديد وقناعات جديدة مغايرة.

ينتهي المساران (الواقعي والتخيلي) بإثبات القطيعة الذهنية الآنية " هذا الموقف من النصوص السابقة ومن الوعي الثقافي السائد هو كذلك موقف من كل المؤسسات ومختلف الخطابات التي تتصل بها، ولم يترك سرفانتيس فرصة تمر دون أن يوجه سهام نقده اللاذع والحاد لمختلف تجلياتها، إلى الحد الذي يجعلنا نذهب إلى أن دون كيخوتي بمثابة ميتا حكي، يجسد وعيا خاصا بالكتابة" [22]

بَطل موت سرفانتيس بفضل المقروئية والصدى الذي لقيه نصه، وفشل دون كيشوت في تواصله مع عصره، ليس إلاّ نجاحا باهرا، في قدرته على تحقيق إيمان جديد بقيم جديدة. إن هذا قمة الوعي وقمة التغيير وقمة التواصل بين الواقع والخيال.

6- مرايا النص العربية:

تناولت مجموعة كبيرة من الأسماء النقدية العربية رواية "دون كيشوت" بالقراءة، والتأمل وبالتأويل. فركز كل ناقد على جانب بدا له أكثر أهمية من الجوانب الأخرى، ومضى كل دارس يبحث في شفرات النص العميقة ليمسك بدلالاتها. ويبقى هذا سحر العملية التواصلية التي يعقدها دوما وباستمرار الباث والمتلقي، أي المؤلف والقارئ في زمان ومكان محددين، هذا ما يقنن فعلهما. هدا الفعل المتمثل في الإرسال والتلقي، فتكون الدلالة (الرسالة) حينها صورة فعلية لهذا المشروع المعقد.

لقد قام الناقد محمد الداهي في دراسة متميزة له عن نص "دون كيشوت" بعرض أهم الممارسات النقدية التي تعاملت مع النص بامتياز ورأينا أن نعتمدها حتى نحيط بالدراسة من جوانبها الكلية وننير فكر القارئ بها.

يشير محمد مندور في دراسة له نشرها في مؤلفه "نماذج بشرية" أن نص سرفانتيس ليس إلا درسا واضحا للأجيال للاحقة الساعية إلى المثل العليا والمدافعة على الخير والعدالة والحالمة بأيام جميلة، وليست مغامراته الجنونية الفاشلة وإصراره على المواصلة فيها إلا دليل قاطع على قوته الروحية التي تتجاوز كل انهزام جسدي ظاهري ليسير دوما نحو أمام أفضل "مات فتلقى الموت كما يتلقى محب ابتسامة محبو بته أو شهيد وجه ربه. مات بعد أن علم أن القتال لخير البشر قتال مع طواحين الهواء. مات بعد أن

فشلت جهوده ولم تعد له القدرة على استئناف حياة بليدة راتبة كالتي يحياها ملايين البشر من الخاملين".[23]

يركز بعد الوهاب مؤدب في كتابه "وضعيات الإسلام في دون كيخوته" على التجليات الإسلامية والعربية في نص "دون كيشوت"، إذ يؤكد على فكرة أنه " إذا نبش الأسبان في تلك البقايا والآثار فهم سيساهمون في إعادة تأسيس ذاكرتهم نفسها، والخيوط التي تربطهم بالبلدان المتاخمة لبلدهم".[24] ويرى محمد الديهي أن "الخلفية التي تؤطر قراءة مؤدب هي الإجابة عن السؤال الذي يؤرقه بوصفه مسلما يعاني من تجربة المنفى في فرنسا، والبحث عن موضوع ثقافي بينيّ يحل التعاون والتآزر بين الحضارتين (الإسلام والمسيحية) محل التنابذ والتصارع، والتقاط صدى التعايش الأندلسي بين الأديان الثلاثة".[25] يفصّل عبد الكبير الخطيبي[26] في مقاله " المستويات المتعددة للكتابة" في فكرة "الجنون" المستندة للشخصية الرئيسية، ويتحدث عن ملازمة هذه الصفة للمؤلف على ثلاث مستويات:"

1. أقام فصلا بين العقل والجنون، وبين القراءة والواقع.
2. يوجد تنافر بين العقل والجنون، وبين القراءة والواقع.
3. في ما وراء الفصل بين العقل والجنون، أشرع ثربانتيس الكتابة على قارئ مجنون، فهذا الأخير يعتبر قارئا أكثر منه فارسا".[27]

فالجنون عند الباحث ليس إلا حالة ناتجة عن فعل الكتابة، وعن مواجهة الكاتب نفسه. ويعلق محمد الديهي على دراسة الخطيبي " أنها تتميز بالإنزياح عن القراءة الواقعية التقليدية التي تعني بجنون الشخصية محاولة رصده في العمل الأدبي، وبالمقابل يتوخى عبد الكبير الخطيبي الكشف عن جنون ثرفانتيس نفسه،و بيان كيف تخلص منه وعالجه بواسطة الكتابة"[28]

كما لا تفوتنا الإشارة إلى أعمال أخرى نقدية مست العمل الروائي عن قرب، وأحاطته بالدرس والتمثيل مثل دراسة عز الدين إسماعيل في مؤلفه "النقد الأدبي الحديث"، وعبد الفتاح كيليطو في « Cide HAMETE Benengeli » في لسان آدم، ودراسة عبد القادر شاوي في "ميغيل سرفانتيس: رواية الفروسية والأحلام المستحيلة" وغيرها كثير، وليس هذا إلا من باب التمثيل.

تحدث التهامي الوزاني[29] في إحدى المقالات التي كان ينشرها في جريدة الريف المغربية بإسهاب كبير عن الإرث الذي خلفه سرفانتيس، معتبرا إياه نقطة التقاء متميزة للثقافة العربية (المغربية) بالثقافة الإسبانية (الغربية) المسيحية. وأشار إلى العيد السنوي للكتاب الذي تخصصه مدينة تطوان بالمغرب منذ سنة 1942 احتفالا بسرفانتيس. وليس هذا ــ في رأيه ــ سوى محاولة دؤوبة لاستحضار الرموز الثقافية العربية في الأندلس.

يؤكد صاحب المقال أنه وعلى الرغم من حضور بعض العلامات الدلالية في النص والتي تشير إلى بعض مواقف سرفانتيس من الإسلام والعرب إلى أن هذا لا يمكنه بحال من الأحوال أن ينقص من قيمة النص العالمية.

تعامل الباحث عبد الكريم الفاسي[30] تعاملا بيداغوجيا بحتا مع النص، إذ حاول عرضه وتقديمه للقارئ في حلة تربوية تسهّل عليه بلوغ مكامنه. قسم دراسته إلى قسمين أساسين. الجزء الأول خصصه للجانب البيوغرافي للمؤلف، وخصص الجزء الثاني للحديث عن الرواية وبعديها الحاضرين.

الأول: ظاهري، مسليٌ ومضحك، والثاني: ضمني، رمزي وعميق. كما نوّه بشدّة إلى فضل النص في الربط بين ثقافتين متوازيتين متعارضتين: الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية المسيحية. "يكاد مفكرو الغرب أن يغفلوا أو يتغافلوا عن أثر مجهودات مفكري العرب في الأندلس في فكر سرفنطيس (....) ولا يبعد أن يكون تأثره كغيره ببعض مخلفات العرب في الأدب والأخلاق ككتب ابن المقفع وابن طفيل (حي بن يقظان) كما أشار إلى ذلك الأستاذ كونزليس في كتابه عن الآداب العربية الإسبانية". [31]

قدمت دراسة غبريال وهبة[32]، للقارئ العربي صورة مفصلة ودقيقة عن سرفانتيس ومؤلفه "دون كيشوت"، إذ يعترف الباحث "أنه لم يكتب في مصر عن حياة ميجيل ثرفانتس،

مبتدع دون كيخوتي، إلا النزر اليسير(...) بضع صفحات هنا وهناك في مقالات قصار أو مقدمات يستهلون بها رواية "دون كيخوتي " المترجمة إلى العربية ".[33]

قسّم الناقد دراسته إلى بابين وكل باب إلى ثلاثة فصول، أشار في الجزء الأول إلى الخلفية التاريخية والاجتماعية والثقافية التي نشأ فيها سرفانتيس والتي أثرت في تكوينه، وسرد في الباب الثاني مغامرات دون كيشوت بالتفصيل، وعلاقاته بالشخصيات الأخرى.

ننهي ملفنا هذا بقائمة تذكيرية لدراسات وترجمات عربية أخرى أنجزت حول نـــص دون كيشوت:

1- دون كشيوت / ايف جامياك، تر: فتحى العشرى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

2- دون كيخوته - دى لامنشا / تاليف ميجيل دى سرفنتس سافدرا سرفنتيس، تـــر: عبد العزيز الاهواني، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1957.

3- دون كيخوتى فى القرن العشرين، مختارات من مقالات اسبانية، تر: محمود صبح، خوليو كورتيس، مدريد، المعهد الاسبانى العربى للثقافة، 1968.

4- دون كيشوت / تاليف ميجيل دى سرفنتيس ســافدرا ســرفنتيس، تــر: اكــرم الرافعى، بيروت ، دار العلم للملايين، 1979.

يترك قبل موته
وصية لصالح
ابنة اخته بشرط

الهوامش

1- الأقطع: الشخص بذراع واحدة.

2- زبير دراقي: محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص. 126.

3 - Charles Navarre: Les grands écrivains étrangers, Manuel Didier, Paris, 1954, p. 139.

4 - Idem, p. 152.

5- فـــيرا ســـــفيليفا: دون كيخوته دي لامانشا(ميغيل دي سرفانتيس)، تر: هفال يوسف، www.google.fr ، ص.1.

6- سعيد يقطين، دون كيخوته والأسطورة الشخصية، www.google.fr ، ص11.

7 - سعيد يقطين، ص 6.

8 - عبد الرحيم حزل، بمناسبة الاحتفال العالمي بذكراها الأربعمائة، www.google.fr، ص 1.

9 - Anni Schelman : Don quichotte, Seuil, Paris, 1997.

10 - فـــيرا ســـــفيليفا: دون كيخوته دي لامانشا (ميغيل دي سرفانتيس)، تر: هفال يوسف، ص 2.

11 - Tresor de la langue francaise : dictionnaire du XIXe & XXe siecle, ED : centre national de la recherche scientifique, Tome 9, 1981 p. 828

12- فيرا سافيليفا، ص 3.

13- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

14- م. ن، ص ن.

15- المرجع السابق، ص 4.

16- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

17- المرجع السابق، ص 2.

18- واسين الأعرج، حارسة الظلال، دار الجمل، ألمانيا، 2000، ص69.

*- النصوص التخييلية، «حصان نيتشه»، لعبد الفتاح كيليطو، الصادرة أخيراً عن دار توبقال، تقدم نموذجا لامتزاج النقد بالسرد، ولامتزاج الذكريات الطفولية بالتمثلات، وبالصور التي استقاها السارد في مطلع شبابه من الكتب التي قرأها، والتي ساهمت في تكوين وعيه المثقل بالنماذج الأدبية والفكرية، مما يطرح بقوة مجموعة من الاشكاليات الجديدة في السياق الروائي المغربي. في الحقيقة أن الأمر يتعلق بمجموعة من النصوص المتفرقة التي نشر المؤلف بعضها منذ 1988 باللغة الفرنسية، في حين نشر بعضها لأول مرة في الكتاب الحالي الذي قام بترجمته الى العربية عبد الكبير الشرقاوي. وقد اختار المؤلف أن يرتب جميع النصوص التي يبلغ مجموعها 37 في ثلاث وحدات موضوعاتية وزمنية اساسية، تخدم تقدم السرد، وتتضمن شخصيات تتناسخ وتتجاذب وتختفي لتعاود الظهور في مكان آخر

- عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، 2003، ص-ص ،54-6219.

*- هاني الراهب، جرائم دون كيشوت، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

20- محمد الداهي، التلقي العربي لدون كيشوت، www.google.fr. ص،6.

21- المرجع السابق، ص3.

22 - سعيد يقطين، ص،5.

23- محمد مندور، نماذج بشرية، ط1، دار المعرفة، 1961، ص 64 ، 65.

24- عبد الوهاب مؤدب، وضعيات الإسلام في دون كيخوته، مجلة الكرمل، العدد11، 1985، ص ص،111،101.

25- محمد الديهي، ص 4.

26- عبد الكبير الخطيبي، المستويات المتعددة للكتابة، مجلة الكرمل، العدد11، 1985، ص 114،112.

27- المرجع نفسه، ص 113.

28- محمد الديهي ، ص4.

29- التهامي الوزاني 1903 ـــ 1972 صحافي وكاتب ورجل سياسة وصاحب جريـــدة أســبوعية «سياســية وثقافية» شرعت في الصدور منذ سنة 1936 هي «الريف".

30- عبد الكريم الفاسي، مكيل دي سربانطيس (1547-1616)، مجلة رسالة المغرب، العدد4، السنة 9، دجنبر 1947.

31- عبد الكريم الفاسي، ص 250

32- غبريال وهبه، دون كيشوت بين الوهم والحقيقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

33- المرجع نفسه، ص 6

الكتابة الرّوائية العربية المعاصرة بين الثّبات والتحوّل
(فترة ما بعد الثمانينات)

د.نورة بعيو
جامعة مولود معمري – تيزي وزو

تحاول هذه المداخلة أن تقف عند محطّتين لطرح جملة من التساؤلات:

أوّلا: الكتابة الرّوائية العربية قبل 1985.

ثانيا: الكتابة الرّوائية العربية بعد 1985.

فما هي المعطيات التي أسهمت في ظهور كتابات روائية في فترة تاريخية ما، مغايرةٍ لكتابات فترة أخرى سابقة أو لاحقة لها، من حيث السّياق السوسيوتاريخي وما يرتبط به من مختلف أشكال الوعي والرؤى للرّاهن المعيش عربيا؟ وهل الكتابة الرّوائية تتحوّل بتحوّل العالم الموضوعي، أم أنّها تُحوّل هذا العالم لاعتبارات وقناعات فردية وجماعية، ذاتية وموضوعية؟ وبطريقة أوضح: ما موقع الكتابة الرّوائية في عالمي الحركة والثّبات؟ هل هذه الكتابة ثابتة باستمرار؟ والواقع/الموضوع متغيّر باستمرار والعكس؟

للإجابة على هذه الأسئلة ننطلق من الرّوائي المرحوم "عبد الحميد بن هدوقة"، حيث كتابة رواياته الأولى: "ريح الجنوب"، "نهاية الأمس" و"بان الصّبح" تختلف، من حيث البناء، عن كتاباته اللاّحقة "غدا يوم جديد"(*). إنّه مجرّد مثال فقط، ذلك أنّ شواهدنا ستنصبّ على أسماء روائية أخرى عربية وجزائرية معاصرة، مثل: "عبد الرحمن منيف"، "صنع الله إبراهيم"، "أحلام مستغانمي"، "واسيني الأعرج" وغيرهم.

فالرّواية تعتبر الفنّ الأكثر تعبيرا عن تجلّيات تعثّر الرّاهن العربي شرقا وغربا على أكثر من صعيد، لأنّها كثيرا ما تنجح في الامتلاك المعرفي للواقع المعيش. بخلاف الأجناس الأدبية السّردية والغنائية، تبحث الرّواية لتُغيّر أو لتتجاوز حدّا أو حدودا معيّنة.

ولكن هذا التّعبير عن الواقع ومحاولة احتوائه ثمّ تجاوزه لا يتحقّق دفعة واحدة، بل يتوقّف عند محطّات عديدة مهمّة وخطيرة في الوقت نفسه، انطلاقا من النّقلة المتميّزة التي شهدتها الرّواية العربية الفنّية بعد "زينب" متخطّية ثنائية الشّكل/المضمون، حيث ركّز

التيار الشّكلي على اللّغة وعزل النصّ عن أيّ إطار خارجي، وركّز التيار الاجتماعي على المضمون/السياق الخارجي.

إلاّ أنّ النّاقد الرّوسي "ميخائيل باختين"، ومن خلال مقالاته المجموعة في كتب "نظرية وتطبيقية"(**)، طرح فرضية جديدة ومهمّة تعدّت مرحلة العلاقة بين الأدب والمجتمع، هي علاقة تأثير وتأثّر أو علاقة انعكاس أحادية، حيث ربط بين اللّغة والنصّ والمجتمع، ويستحيل الفصل بين هذه العناصر نظرا لشدّة تلاحمها فيما بينها.

وعليه، يمكن القول إنّ حركية الكتابة الرّوائية تتناسب والحراك الاجتماعي والتاريخي للمجتمع، أمّا إذا تبيّن انعدام هذا التّناسب، فهذا يدلّ على أنّ ثمّة خللا وشرخا، بل وقطيعة عميقة بين فعل الكتابة والحراك الاجتماعي عكسا بعكس ممّا توضّح هذه الترسيمة:

لأنّ

أ – فعل الكتابة ثابت / استقرار وجمود ← الواقع ثابت وقار.

ب – فعل الكتابة ثابت / استقرار وجمود ← الواقع يكون متحرّكا ومتغيّرا.

جـ – فعل الكتابة متغيّر/ متقدّم بخطوات ← الواقع يكون متحرّكا ومتغيّرا.

د – فعل الكتابة متغيّر / متقدّم بخطوات ← (بينما) الواقع ثابت وقار.

	أ		ب
إذن:	ثبات	←	ثبات
	ثبات	←	حركة
	حركة	←	حركة
	حركة	←	ثبات

أ: مستوى الكتابة / ب: مستوى الواقع الموضوعي

نلاحظ غلبة عدم التّناسب بين مستوى الكتابة وحركة الواقع الاجتماعي، وإذا حدث وتحقّق تناسب ما في (جـ) فلأنّه ثمّة انعكاس مباشر ونقل صريح للعالم الموضوعي من لدن المبدع، فجاءت روايات بداية الثّمانينات تعبيرا عن طموح الرّوائي، أو دفاعا عن النّخبة، أو عن مصالح فئة معيّنة، أو عن قناعات فردية أو جماعية بعينها، فعالجت الموضوعات الرّوائية فكرة القومية ("نجيب محفوظ"، "عبد الرحمن الشّرقاوي"، "نبيل سليمان" وغيرهم)، وأزمة الهويّة بطرح السّؤال: من نحن[1]؟ والصّراع بين الشّرق

والغرب[2] وهزيمة حزيران 1967[3] ("الطيب صالح"، و"عبد الرحمن منيف" وغيرهما)، أو التّركيز على التّشهير بمبادئ تيار سياسي وإيديولوجي معيّن ومناصرته لصالح طبقة معيّنة[4]، ويبدو أنّ هذه الموضوعات، المتنوّعة والمختلفة في الظّاهر، هي القاسم المشترك للرّوايات العربية حتى الثّمانينات بالرّغم من تباينها من كاتب إلى آخر، من حيث التّحليل والتأويل، فلم تتّضح للقارئ والنّاقد تلك العلاقة الإيجابية بخطوات نحو الأمام بين عملية الكتابة، وما يجري من تحوّلات سريعة ومفاجئة في حياة الفرد والمجتمع. ولعلّ الأسباب تكمن في:

– تخوّف الرّوائي نفسه من المغامرة وحده، وتخطّي الخطّ الأحمر حتى لا يخرج عن النّمط الجاهز، وهو نمط لا يزعزع جهة، ولا يفرّط في ثانية، ولا يخون مصالحه مع ثالثة، فيظلّ شاهدا على حالات التغيّر من حوله.

– اعتقاد الرّوائي أنّ الشّكل الغربي هو الوحيد والأوحد للفنّ الرّوائي، ومن ثمّ لا يمكن المساس بشكله تحويرا وإضافة لبعض الآليات، لأنّه النموذج الأوّل والأخير، ومن ثمّ فكلّ محاولة لتطوير طريقة الكتابة وفق مستجدّات الرّاهن العربي كانت تجهض باستمرار.

– اعتقاد الرّوائي وإصراره على أنّه المفوّض الوحيد للفئة/الطّبقة التي ينتمي إليـــها، فهو يمثّلها عقائديا واجتماعيا وسياسيا، لذا كانت رواياته إطارا حوى آماله وحلوله الافتراضية لكثير من الأزمات.

– موقف السّلطة بعامة، والمثقّف بخاصة، من جدوى أو لا جدوى الكتابة الرّوائية، أي درجة خطورتها لتكون قضية مهمّة، أو درجة تفاهتها فتكون مجرّد وسيلة للترفيه والتّسلية لا غير.

– إهمال فكرة وجوب العودة إلى التّراث والتّاريخ، قراءة ومراجعة وغربلة، حيث لا حاضر لفنّ بدون ماض سليم، ولا مستقبل لفنّ حاضر جاهز، غير مؤسّس على حقيقة تصنعه في إطاره التّاريخي والحضاري ليتمكّن من المواكبة ثمّ المواجهة.

وهكذا، وبعد منتصف الثّمانينات (1985) تقريبا، أدرك جمع من الرّوائيين أنّه لا يمكن الاستمرار في الكتابة الرّوائية وفق الأنماط السّابقة المعهودة قبلا، ذلك أنّ رياح التّغيير، بل عواصفه، هبّت على مشرق العالم العربي ومغربه بسرعة مفاجئة جدّا، إلى

درجة أنّه لم يعد بوسع المبدع الرّوائي أن يقف متفرّجا ومنتظرا الإشارة، إذ توجّب عليه أن يخوض كتابة روائية حقيقية تمثّل المجتمع العربي الحقيقي، لا المزيّف/المخدوع، وهي معطيات دفعت الكاتب لأن يُحوّل كتابته إلى مجرى هذه المستجدات نفسه على مختلف الصعد، فالوقت مواتٍ لتحمّل المسؤولية كاملة تجاه المجتمع والتّاريخ.

من هنا، بدأ مسار الكتابة الرّوائية يتغيّر تدريجيا وذلك وفق التّرسيمة الآتية:

I – الكتابة تحوّلت ← الواقع شهد تحوّلات مستمرة.

II – الكتابة تسبق أحيانا ← زمنية الحراك الاجتماعي.

III – سرعة الحراك الاجتماعي ←استحداث آليات لمواكبة هذه السّرعة وتجاوزها.

نلاحظ أنّ ثمّة علاقة تفعيل وفاعلية بين الطّرفين إلى درجة التّداخل: فالكتابة، باعتبارها سياقا صوتيا وسرديا، تفهم أيضا على أنّها وقائع اجتماعية تتّصل بالمستوى الدّلالي، لأنّ كل تجلّ كلامي هو بنية إيديولوجية تعبّر عن مصالح جماعية[5].

وتبعا لهذا، أكّد بعض الباحثين أنّ الشّكل هو جزء من الإيديولوجيا أو هو محكوم بمعماريتها، إنّها تمتلك دورا موضوعيا سياسيا وحضاريا داخل العملية الاجتماعية، بل هناك من أقرّ بأيديولوجية اللّفظة/الكلمة باعتبارها دليلا إيديولوجيا[6]. وذهب "فريديريك جمسون" إلى أنّ الشّكل الجمالي أو القصصي حدث إيديولوجي بذاته، له وظيفة استدعاء حلول خيالية أو شكلية لمختلف التناقضات الاجتماعية العالقة[7].

كما أنّه لا يمكن إغفال الأطراف الأخرى المساهمة في عملية الكتابة، ولا سيما المتلقي الذي يتابع العملية بفعل القراءة والنّقد، والمجتمع بمختلف مرجعياته الذي يقدّم الحوار الخام، وهكذا فكلّ تحوّل في الطرفين: المجتمع/المتلقي يستدعي حتما تحوّلا موازيا في تقنيات/شكل الكتابة «لأنّ تغيير محتوى الشّكل يعني بالضّرورة تغيير الشّكل ذاته، وإذا كان مستوى الشّكل هو تمثيل لوجود الجماعة، فإنّ تغيّر الجماعة البشرية يقود بالتالي إلى تغيير محتوى الشّكل ومن ثمّ الشّكل ذاته»[8]، إضافة إلى أنّ كل عمل أدبي له شكله الخاص المختلف عن شكل الأعمال الأخرى، حتّى بالنّسبة للكاتب نفسه في المرحلة نفسها، فشكل كتابة الرّواية الاجتماعية ليس نفسه مع الرّواية السيكولوجية أو التّاريخية، لذا كيّف الرّوائيون المعاصرون تقنيات الفنّ الرّوائي مع موضوعات الواقع المعيش عربيا، أو على مستوى كل قطر محليا.

ولم يكتف الرّوائي بهذا التّكييف، بل نوّع وجزّأ، فأضاف تقنيات فرعية تتصل بالسّرد واللّغة والزمان والمكان. ولا يمكن تصوّر أنّ هذه الآليات هي مجرّد أشكال خطابية فقط فلا شيء متروك للصّدفة. « فالسّرد ليس مجرّد شكل خطابي محايد يمكن أن يُستخدم أوّلا لتقديم الأحداث الحقيقية كما تبدو باعتبارها عملية تطوّرية، ولكنّه يحمل اختيارات وجودية ومعرفية ذات تضمينات متميّزة إيديولوجية وحتى سياسية بصفة خاصة»[9].

*** مظاهر هذا التكييف ومبرّراته المختلفة:**

أ – تقنية السّرد:

▪ السّرد من الأحادية إلى التعدّدية:

لقد غلبت على السّرد الرّوائي صورة السّارد/الرّاوي الواحد، العالم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشّخوص ويعرف عنهم كل شيء... ومع تطوّر الشّغل النقدي اختفت هذه الصّورة لصالح ثلاثة ساردين أساسيين كل منهم يضمن الآخر، فهناك سارد الأحداث داخل النصّ، وهناك السّارد الضمني الذي يقـع خارج النصّ، وأخيرا، هناك الكاتب المتمظهر عبر أيّ ملمح من ملامح السّاردين أو الشّخوص الرّوائية، وتنحصر ضمائر السّارد في: الـــ (هو)، الـــ (هي) ثمّ الأنا، أنت، وأنتِ، وتظهر الثّنائية الغالبة الأنا والآخر، إذا غاب السّرد بواسطة الغائب هو/هي[10].

ويبدو أنّ اختيار صفة السّارد وموقعه يعود إلى الوظيفة التي يقوم بها، والدّلالة التي تؤدّيها في السياق النّصي، حيث تختلف من المجال النّفسي إلى المجال السيري، إلى المجال السياسي والدّيني وهكذا، تبعا لنوعية الحراك الاجتماعي في الرّواية.

تعجّ الرّواية العربية المعاصرة بحالات تبدّل، وتتناوب ضمائر المتكلّمين أو المخاطِبين، والمخاطبين والسّاردين، كما يتجلى هذا في حالة خروج "الطويبي" من أناه السابقة المعروفة باسم "طاهر عوانة" ليصبح شخصا آخر كليّ الاختلاف عن حالته الأولى « راح قليلا وهو يستدير إلى البيت، طنّت واحدة من أذنيه وخرست الأخرى، دارت الخطى القليلة وتمايلت الأشياء، تلمس عبثا حتى تلقّفه الفراش، نادى الخطر ملتاعا، جزع وهو يدرك أنّ الدّوار يعاوده، ثمّ استسلم بشقّ الأعماق صوت يؤكّد أنّه ليس هذا ما كان

يصيبه في حياته الأولى مثلما تنقطع نياط القلب، تلاشت أنفاسه وشفتاه تلهجان: أنا الطويبي، هذا هو الطويبي، الطويبي يا "طاهر عوانة"»[11].

▪ ساردون لموضوع واحد:

لقد أَلِفت الرّواية العربية في بداية ظهورها سرد موضوعها بواسطة سارد واحد، وغالبا ما يكون هو الكاتب نفسه كما هو في حديث "عيسى بن هشام" للمويلحي، ثمّ بدأنا نلحظ تأرجح السّرد بين السّارد/الرّاوي والمؤلّف، لمبرّرات فرضها التّعبير عن الغربة والحنين في زمن تكوّن الوعي الفردي، كما هو الحال في (زينب) في رأي يُمنى العيد[12]، ولو في إطار خدمة ثقافة الآخر/الأوروبي في تلك الفترة.

أمّا رواية التّسعينات، فقد بدأت تتفاعل مع أكثر من سارد لموضوع واحد، نظرا لخطورته، من جهة، وأهمّيته من جهة ثانية، كالقهر السّياسي، والإرهاب الدّيني، وما يتّصل بهما من اغتيال واعتقال ونفي وسجن. وقد حظي موضوع السّجن، المرتبط بوضعية السّجين وموقفه، ومزاج السجّان/الجلاّد ولا إنسانيته، باهتمام الرّاوئي العربي المعاصر، بوصفه مثقّفا وصاحب قضية، حيث جعل كل سارد يتناول هذه النّقاط بطريقته الخاصة من حيث العرض والتّحليل والتأويل، كما هو شأن رواية "الآن... هنا شرق المتوسّط مرّة أخرى" لـــ "عبد الرحمن منيف"[13]، ليفضح أسرار السّجن العربي ومآسي المسجونين. فكان السّرد موزّعا بين "طالع" و"عادل" و"الأمّ" وضمير المتكلّم الذي تكفّل بالحديث المتمثّل في أنا "عادل" السّاردي[*].

▪ لعبة تناوب الرّواة، أي بين الرّاوي بضمير "الهو" و"الأنا" إلى الرّاوي الشّخصية الحكائية في رواية "شرف" لـــ "صنع الله إبراهيم"[14]، إذن الرّاوي/الشّخصية هو "شرف" الذي تبدأ حياته داخل السّجن بعد خمس عشرة صفحة، ويبقى فيه حتى بعد انتهاء الرّواية في الصّفحة (543)، وداخل السّجن يكون الكلام بين الـــ (هو) والـــ (الأنا) والرّاوي/الشّخصية (شرف).

وتلخّص يُمنى العيد وظائف هذا التناوب في التالي:

1 – على المستوى اللّساني: يسمح للّغة السّرد بالحركة في اتجاهين: اتجاه اللّغة الفصيحة والبليغة، واتجاه لغة التّداول اليومي، لغة الحوارات والصّمت، والنّكات والشّكوى..الخ.

2 – **على المستوى التّقني:** تنقّل السّرد من نمط الخطاب الرّوائي إلى خطاب السّيرة الذّاتية إلى الكلام بواسطة "الأنا".

3 – **على المستوى الدّلالي:** تسمح للمتخيّل أن يوهم بصدقية قواعد عقد بين "الأنا" وما يحكيه.

وهكذا، وُظّفت "الأنا" شرف، ليعبّر عن تجربته بلغته المنطوقة، وكانت الــ "هو" ومن خلفه المؤلّف للتّعليق والتفسير والتّبرير[15] هي السّرد بألسنة شخصيّات متعدّدة أو ساردين لموضوعات مختلفة.

عُدّ سرد أحداث الرّواية بألسنة عدد من الشّخصيات، بما فيها السّارد الرئيس والسّارد الضّمني، قفزة نوعية في تاريخ الرّواية العربية المعاصرة على الصّعيدين التّفنّني والفلسفي وفق فكرتين، علاقة الأنا بالآخر والانحياز إلى الاتجاه التعدّدي والانفتاح مقابل الانغلاق والأحادية[16]. وكان الرّوائي العربي المعاصر، المثقّف، المؤمن بالحوار، واحترام رأي الآخر، يرمي إلى تجسيد الوعي الديمقراطي على أرضية واقع الحياة العربية، فيوزّع محطّات سرده بهذا الشّكل، حيث أنّ لكلّ واحد الحقّ في أن يقول كلمته ويدلي برأيه، ويصرّح بموقفه، مؤكّدا أو نافيا أو حتّى ملغيا لقناعة ما، فلا بطولة لأيّ كان، ولا أحد يمتلك الحقيقة، لأنّ النّسبية هي الحقيقة.

وقد تمظهرت هذه الطّريقة بوضوح في خماسية "مدن الملح"[17] لــ "عبد الرحمن منيف" حيث تؤدّي الشّخصيّة الرّوائية دور السّارد إضافة إلى السارد الضّمني الذي يواري نوايا المؤلّف ومقاصده المختلفة، كشخصيّة متعب الهذال، مفضي الجدعان، الشّيخة نهــوة، ابن الراشد، فوّاز، الصّاحب (هاملتون)، شيوخ القبائل، الأمراء وناس سوق الحلال... الخ، مع ملاحظة التّباين في تقسيم الأدوار وإظهار الرّؤى بين مختلف الشّخصيات السّاردة للحدث الواحد أو للأحداث المختلفة.

وربّما كانت تيمات الرّواية العربية المعاصرة شبيهة بتلك الّتي طرقها بعض المفكّرين والأدباء كــ "الكواكبي" و"محمد عبده"، في السّابق، ولكن الشّكل المعوّق والمريض لم يكن قادرا على احتواء هذا الجديد الذي كان يستوجب تعاملا مغايرا أو جديدا يناسبه، كما هو شأن أعمال "عبد الرحمن منيف" الروائية، و"واسيني الأعرج" و"أحلام مستغانمي" وغيرهم، حيث ركّزوا في خطاباتهم:

– على التّاريخ في رواية "مدن الملح"، "أرض السّواد"[18] لـــ "عبد الرحمن منيف"، "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف"[19] لـــ "واسيني الأعرج".

– على تغييب الديمقراطية: "الآن... هنا شرق المتوسّط مرّة أخرى" لـــ "عبد الرحمن منيف".

– على المنفي: "شرفات بحر الشّمال"[20] لـــ "واسيني الأعرج"، و"مدن الملح" لـــ "عبد الرحمن منيف".

– على المدينة: "سيّدة المقام"[21] و"ذاكرة الماء"[22] لـــ "واسيني الأعرج"، "ذاكرة الجسد"[23] لـــ "أحلام مستغانمي".

– على الصّحراء: "مدن الملح".

وللّتعبير عن موضوع الصّحراء، فرض على "عبد الرحمن منيف" اختيار تقنية "المكان" لأنّ أحداث "مدن الملح" واسعة جدّا.

لقد آمن الكاتب بأنّ اعتماد تقنية المكان في أيّ عمل روائي أمر بديهيّ، كما أنّه من الخطإ الاعتقاد أنّه تكوين جامد أو محايد أو فارغ من أيّة دلالة، بل للمكان أهميّة بالغة. هذا إذا لم يكن هو الشّخصية الرئيسة في الرّواية عندما يكون هو: التّاريخ والهوية والموقف والرّؤية، ممّا أدّى ببعض النّقاد إلى استعمال مصطلح "رواية المكان" في عالم أصبح الانتماء إلى مكان بعينه وتوثيق الصّلة معه ضربا من الخيال، حيث الرّيادة للنّفي والاغتراب والإلغاء المطلق لأدنى حقّ في المواطنة. هكذا تعامل "عبد الرحمن منيف" مع "فضاء الصّحراء"، وخصوصا في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد" وغيره من الرّوائيين المعاصرين، كـــ "هاني الراهب" في: "رسمت خطّا في الرّمال"[24] و"ياسين عبد اللّطيف" في: "البحث عن سماوات جديدة"[25] و"رضوى عاشور" في: "الطريق إلى الخيمة الأخرى"[26] ... الخ.

في الأوّل، ارتبط مدلول لفظ "الصّحراء" بمعاني: القحط، الضّياع، التيه، الخوف، البداوة والتخلّف، ثمّ بدأت هذه الدّلالات تتنحّى تدريجيّا، فهي أرض احتضنت بعض الدّيانات السماوية، وهي منطقة عبور استراتيجية للتّجار والحجّاج، وأخيرا أضحت قطبا صناعيّا لأصحاب الأموال والمستثمرين العالميين بهدف امتصاص آخر مبتكرات تكنولوجيا البترول، لتتحوّل إلى عالم تتفاعل فيه جماعات بشرية مختلفة من كلّ أنحاء

العالم : مهندسون، عمّال، أطباء، اقتصاديون، تجّار ...الخ، انجذبوا إليها للتأمّل والبحث والزّيادة في الأموال، ولأنّ الصّحراء كنز طبيعي يحمل عمقا ثقافيّا وحضاريا ومعتقديّا للإنسان العربي، تحتّم الدّفاع عنه بكلّ الوسائل، حتّى لا يُمحى من الخريطة العربية. من هنا، نفهم لماذا ركّز "عبد الرحمن منيف" على "الصّحراء" في خماسيته، فكانت من بين الأهداف الأوّلية الّتي رمت إليها "مدن الملح"، حيث نقلت التحوّلات الجذرية والخطيرة الّتي شهدتها الصّحراء العربية (جهة الشّرق) بشكل سريع ومفاجئ، انطلاقا من بقعة خضراء تسمّى "وادي العيون"[27] بشخوصه وتجذّرهم، بأحلامهم البسيطة وتنبؤاتهم البريئة، وطبيعة بدواتهم إلى "حرّان"، حيث كان التحوّل بفعل الهدم والتدمير في بدايته، لتتكون الآلة الحديثة الفاعل الأوّل في هذا التغيير المفاجئ/الخطير الذي غيّر، بل محا جغرافية الوادي إلى الأبد «انتهى وادي العيون، المكان، الظلّ سريعا، قُتلت الأشجار وزرعت مكانها الأعمدة الحديدية في كلّ مكان»[28].

المكان، عند "عبد الرحمن منيف"، ليس مجرّد ديكور، بل هو عنصر له فعالية التّأثير والتأثّر، فهو ملمح من ملامح حياة النّاس الذين صمدوا في وجه ذلك التغيير، بل التّشويه، صرخ بعضهم وبقي الآخرون ينتظرون اقتراب نهايتهم في صمت رهيب.

قال متعب الهزال: «وصلت العفاريت ولازم نضربها، وإذا بقينا مثل الخشب، راح تاكلنا وما تخلّي منّا أثر»[29].

وتموت "أم الخوش" العرّافة مع صمتها، فتدفن ليبقى قبرها أثرا شاهدا على مأساة التّغيير الّتي لحقت بوادي العيون، لأنّ الابن "الخوش" لا بدّ أن يعود إلى قبر أمّه يوما.

لقد كان "منيف" ينتقل خطوة خطوة كما يفعل المتابع المعماري أثناء عمليـــــة البناء، ولكن المفارقة خطيرة، فالمتابع في "مدن الملح" كان يعدّ تقريره اليومي على حالات الهدم، ثمّ بناء ما يشوّه ما كان قبل الهدم. هذا ما حدث لــ "حرّان"، حران البحر والصّيــد، حران الذّاكرة وفضاء كسب العيش. يحاول "ابن الرّاشد" أن يُفهم النّاس ويُقنعهم بوجوب الرّحيل لأنّ بيوتهم ستُهدم[30]، بما فيها المقبرة. وهكذا يُقضى على آخر شكل من أشكال التّواصل مع الجذور، ذلك أنّ اقتلاع هذه الجذور هو التنكّر لهذا الأصل والمصادرة العلنية لهويّته، وبالتّالي قطيعة عميقة بين التّاريخ والمستقبل[31].

والصّحراء/المكان هي الّتي ساعدت "منيف" في أن يؤكّد على أنّ ثمّة هوّة كبيرة بين فكرين وحضارتين وذهنيتين وبين نمطين حياتيين، فقد أصبح هناك نوعان من البشر:

الأهالي، الغرباء الوافدون من الأمريكان وغيرهم، صارت وحدة الرّقعة الجغرافية مقسّمة إلى قسمين/مدينتين: حران العرب: بمعمار عشوائي سريع غير مخطّط له ولمشاريع مستقبلية، «وكأنّ بيوتها تشبه الدّمامل في اليد أو مثل الرّقع في ثوب كبير قديم»[32]. وحران الأمريكان: بنايات مخطّطة بإتقان وذكاء وحيلة تحترم وظائف النّاس وطبيعة المناخ، لتحقّق أهدافا خطّطوا لها مسبقا. فمن خلال تقسيم المكان يُبيّن الكاتب الأفق المظلم والمجهول الذي ينتظر عرب المنطقة على المدى القريب، ذلك أنّ التحوّلات مسّت فقط الظاهر، حيث حافظت الذّهنية الحرانية والبدوية على نمطها المعهود، ويعني هذا أنّ تقسيم المكان يؤكّد "ثنائية عدائية"[33] واسعة بين ذهنية تحافظ على الماضي وتسيّر حياتها ببطء وأخرى ترغب في كل شيء ولا ترى إلاّ المستقبل، حيث ما كان صار مدمّرا ومشوّها ومنسيا[34]، لقد كانت سرعة تحوّل المكان جنونية قال شمران العتيني: «موران اللّي نخبرها راحت»[35].

والخلاصة أنّ التحوّل في أنماط الحياة الاجتماعية العربية المعاصرة خلق موضوعات شتى تتجاوز حتما طريقة الكتابة السّابقة لذلك التحوّل، ممّا لا يدع للرّوائي الخيار، بل سيدفعه هذا إلى إيجاد آليات جديدة والتعامل معها بذكاء يساعده على عرض وإبراز عمق هذا التغيير إيجابا وسلبا، ويكفي فقط أن يتمتّع بجرأة كبيرة ليكشف عن مواصفات الرّاهن العربي، راهن نهاية القرن العشرين، وما ينتظر الثّقافة والسّياسة العربية من تحدّيات مستقبلية، راهن كثر الحديث فيه عن: حرية التّعبير، حقوق الإنسان، وجوب الحوار، احترام رأي الآخر وتخطي فكرة القداسة/عقدة الحنين إلى الماضي كمرجعية تحتاج إلى قراءة عمودية ومراجعة دقيقة لأطرها المختلفة، وبالتّالي مجابهة المسكوت عنه، من أجل كل هذه المعطيات استثمر الرّوائي العربي المعاصر آليات أخرى كالتّناص لاستنطاق التّاريخ والتّراث وإقرار تواصل إيجابي بين الماضي والحاضر، ثمّ استغلّ الخطاب المتنوّع فلسفيا وسياسيا وثقافيا، محليا وعالميا، لبناء مشروع حياتي عربي سليم الأسس مستقبلا[36]. ثمّ اعتماد التعدّدية اللّغوية والتّعددية الصّوتية كوسيلة لتأكيد الوعي الديمقراطي وتنمية الحوار البنّاء بين الأفراد والمجتمعات العربية أوّلا، ثمّ بلدان العالم ثانيا، حيث لا للوثوقية المطلقة، بل كل شيء نسبي، مثل هذه الأساليب في كتابة الرّواية غابت عن عين القارئ لفترة طويلة من الزّمن، والقارئ كالكاتب له الحقّ في تفعيل العملية الإبداعية والإسهام في إحداث تحوّلات لا يُستهان بها.

الهوامش

* - منشورات الأندلس، 1992.

** - كتابه على الجمال ونظرية الرّواية وكتاب قضايا شعرية، دستوفسكي والماركسية وفلسفة اللّغة.

1 - انظر/ د. عبد الله بوصيف، "أزمة الذّات في الرّواية العربية"، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، ع4، أفريل – يونيو، 1996، المجلس الوطني للثّقافة والفنون، دولة الكويت، ص 246.

2 - في الرّوايات: "سباق المسافات الطويلة" و"قصّة حبّ مجوسية" لعبد الرحمن منيف، ورواية: "موسم الهجرة إلى الشّمال" للطيب صالح مثلا.

3 - في رواية: "حين تركنا الجسر" لعبد الرحمن منيف مثلا.

4 - كما نجد ذلك في بعض روايات واسيني الأعرج والطّاهر وطّار الأولى.

5 - Pierre V. Zima : L'ambivalence romanesque, Proust – Kafka – Musil, le sycomore, Paris, 1980, p. 46.

6 - إنّه م. باختين في كتابه: "الماركسية وفلسفة اللّغة"، ترجمة محمد البكري ويُمنى العيد، ط 1، 1986.

7 - انظر/ سيد البحراوي، "محتوى الشّكل"، مجلة الفصول، المجلد 12، العدد الأوّل، الجزء II، ربيع 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص 204 – 205.

8 - المرجع نفسه، ص 209.

9 - انظر/ مجلة الفصول، العدد الأوّل، الجزء II، ص ص 206 – 207.

10 - انظر/ صلاح صالح: "سرد الأخر"، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003، ص ص 62 – 64.

11 - نبيل سليمان: "أطياف العرش"، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1995، ص 19.

12 - يُمنى العيد: "فنّ الرّواية العربية"، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998، ص 66.

13 - عبد الرحمن منيف: الآن... هنا شرق المتوسّط مرّة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 5، 1997.

* - لمزيد من التفاصيل، انظر/ د. عادل فريحات: "مرايا الرّواية"، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص 87 وما بعدها.

14 - إبراهيم صنع الله: "شرف، دار الهلال، القاهرة، العدد 579، مارس 1997.

15 - انظر: يُمنى العيد: فنّ الرّواية العربية، ص 18.

16 - صلاح صالح: سرد الآخر، ص 68.

17 - عبد الرحمن منيف: مدن الملح "خماسية"، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، 1984، سنة 1989.

18 - عبد الرحمن منيف: أرض السّواد "ثلاثية"، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، والمركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط 1، 1999.

19 - واسيني الأعرج: فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف، دمشق (الجزائر 1993).

20 – واسيني الأعرج : شرفات بحر الشّمال، دار الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2001.

21 – واسيني الأعرج: سيدة المقام، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2001.

22 – واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، دار الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2001.

23 – أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993.

24 – هاني راهب: رسمت خطّاً في الرّمال، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999.

25 – ياسين عبد اللّطيف: البحث عن سماوات جديدة، وزارة الثّقافة، دمشق، ط1، 1989.

26 – رضوى عاشور: الطّريق إلى الخيمة الأخرى، دار الأدب، بيروت، ط1، 1987.

27 – مدن الملح، ج 1، التّيه، ص 7.

28 – المصدر نفسه، ص 129.

29 – المصدر نفسه، ص 112.

30 – المصدر نفسه، ص 174.

31 – مدن الملح، الجزء 2، ص 148.

32 – مدن الملح، الجزء 1، ص 45.

33 – انظر/ صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات ع. منيف، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003، ص 69.

34 – انظر/ مدن الملح، الجزء الثّاني، ص ص 248، 354، 365، 256، 380.

35 – المصدر نفسه، ص 376.

36 – نجد هذا مثلا في الرّوايات: "الآن... هنا شرق المتوسّط مرّة أخرى"، "فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف"، "ذاكرة الجسد"، و"سيّدة المقام".

حوارية السرد في رواية تماسخت "دم النسيان" للحبيب سايح

أ.مرابطي صليحة

جامعة مولود معمري

طرح ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine مفهوم التعددية اللغوية كقوام لحوارية اللّغـــة استجابة معارضة لما طرحه الشكلانيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بألسنية دوسوسير De Saussure الذين حددوا اللّغة كبناء مستقل له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها، والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة، فطرحوا تمظهرات شعرية النص الأدبي وحددوا خصائصه الشكلية ووجدوا في الألسنة الحديثة منبعا يستمدون منه، المصطلحات، ويسعفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنى اللغوية، وعملت الأسلوبية على حصر تحليلاتها على الأسلوب واللّغة، متحاشية الخوض في التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الكاتب أو الشاعر، وفي مواجهة ذلك طرح ميخائيل باختين مفهوم الحوارية كمؤسس لصورة اللّغة تجتمع فيها التعددية اللغوية بالشعرية في علاقات حوارية توسع دائرة المعنى من داخل النص إلى خارجه بالاعتماد على خلفية تداولية عبر لسانية Translinguistique ترتكز على تصوّر فلسفي غيري يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع وخلفية سيميائية نقدية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية في أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الايديولوحي(1).

هذه الخلفيات الحوارية التي تمنح للغة في النص الأدبي توجدا متميزا ومختلفا وضعها الحبيب السايح في اعتباره عندما كتب رواية "تماسخت دم النسيان" ليصنع من اللّغة موضوعا يطغى على جميع مواضيع الرّواية، وسنحاول في هذه الخطوة النقدية البسيطة تسليط الضوء على هذه الخلفيات الحوارية في الرّواية، وعلى التقنيات التي تبني كيانها بما يتماشى مع خصوصية اللّغة العربية وخصوصية الكيان السردي لتماسخت.

إنّ أوّل ما يواجهنا عند قراءة تماسخت هو هذا الاندفاع القوي للغة، القائم على التعدد والكثافة(2) والسرعة في صورة نسميها انبثاقا، وما نقصده هو الانفجار المتسم

بالخطية والتوالد والسرعة، تتواجد فيه اللّغة كموضوع، وتنبثق من نفسها في خطية متتابعة ومتسارعة، سرعة توحي بالانفجار إلاّ أنه انفجار خطي سريع أساسه التوالد الصوري، الذي ينتج توالدا لفظيا وصيغيا، وظف فيه مختلف صور اللّغة البلاغية، فيكون الانبثاق قائما بذلك على ميزتين: الأولى هي ما أسماه باختين ظاهرة تعدّد الأصوات اللغوية والثانية هي الترابط التوالدي لهذه العناصر اللغوية التي تنبثق من بعضها، وبالتقائهما تتجسد ظاهرة حوارية اللّغة.

إنّ عالم اللّغة في الرّواية عالم حواري تترابط فيه البنى والعناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرّواية، مشكلة علاقات حوارية تختلف باختلاف الفكرة واختلاف الأسلوب، " فالنزعة الحوارية ليست تلك الحوارات الخارجية المعبّر عنها من خلال التكوين والتي تجريها الشخصيات بل إنّ الرّواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية أي جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان الموسيقية"(3)، وهذا المزج بين المختلفات في تماسخت هو أساس التعدد الحواري وتقابله والذي تنسقه ثلاث مظاهر حوارية عامة تكوّن تماسخت هي: تعدد المواضيع، والتعدد الصوتي والتنوع الكتابي الصيغي، وتتدرج تحت هذه الأطر مجموعة من الظواهر الحوارية الجزئية التي تتسم بالانبثاقية من بعضها في ترابط حواري يكوّن الصورة العامة للغة المهيمنة على كلّ أجزاء البنية السردية في الرّواية، وأهم هذه الأطر هو المقام السردي الذي تنبني فيه الموضوعات السردية.

فمن المؤكد أن لغة السرد لها كيانها الخاص، لذلك فكيانها العدولي المعتمد أساسا على عدول أسلوبي شامل لابدّ أن يتأسس أولاّ على تصوّر حكائي مختلف يتماشى مع هدف اللّغة الموضوع القائم على التعدد والكثافة، وهذا التصور مبني على التعدد الموضوعاتي المنتج للتكثيف السردي.

1- التعدد الموضوعاتي:

يعتبر باختين مظهر تعدّد المواضيع من أهم مداخل التعدد اللغوي في الرّواية، قائلا: إنّ جميع تيمات الرواية ومجموع عالمها الدلالي وخطاب الكاتب وساردية والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص هي الوحدات التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية[4].

والموضوع يقصد به الفكرة وتتواجد في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي[5]، مما يعني تواجد الموضوع في مجموعة دلالية مجسمة أو مكبرة أو من إطار يسمح بتوحيد عناصر نصيّة متقطعة تعبّر عن تصوّر أو أفكار شمولية. لكننا إذا بحثنا في رواية تماسخت عن مجموعة دلالية مجسمة أو مكبرة تواجهنا مجموعة عناصر نصيّة متقطعة، ليس أسلوبيا، ولكن سرديّا تتتابع بشكل سريع تماشيا مع سرعة التفكير والتأمل التي يقوم بها السارد فيما يحيط به، وفيما يحمله من تذكارات ومن خيالات وفيما يجول بوجدانه من مشاعر وأحاسيس، فتتمظهر صور الواقع المرئي مع مواضيع الذكرى وصورها ومواضيع الخيال وافتراضاته، وفقرات البوح، والاعتراف المعبرة عن الحالات النفسية المتراكمة للسارد والشخصيات، وهذا التراكم الممتزج بالتداخل في العرض يتم على مستوى المقطوعات، حيث تستعرض في مقطع واحد مجموعة من الموضوعات الصغرى الجزئية التي تتمظهر على مستوى الجملة، فيبدو الفعل العام فعل نقل ورصد تتجمع تحته عناصر نصيّة تتراوح في نوع واحد من الملفوظات السردية سماها غريماس Grémas ملفوظات الحالة[6] وفي انبثاق هذه الملفوظات تنبثق المواضيع المتتابعة.

1-1-انبثاق الحالات: تتظافر في تماسخت مجموعة هائلة من ملفوظات الحالة المتعلقة بالوضع الذي يوجد فيه السارد وباجتماعها تتشكل صورة تراكمية للغة، مكونة من تعدّد الصور التعبيرية عن هذه الأوضاع.

ويستند هذا العرض على فعل أساسي يقوم به السارد هو فعل التأمل والرصد من نافذة الغرفة ويستمر هذا الفعل طوال الرّواية، ويتحول التنكير بالتواجد في هذا الموقع لازمة يقتطع بها السارد موضوعاته في مواقع عديدة ومتفرقة منها. لتبدو بذلك في مجملها مجموعة استغراقات تأملية في الأشياء المحيطة به وفي حاله النفسية وفي ذكرياته الماضية، وإذ يبدو السارد من هذا الموقع في حالة ثبات منزلقة بين ثلاثة أوضاع ذات حالة، ذات قول، ذات

رغبة، فإنّ هذا الثبات أنشأ بالموازاة حركية على مستوى اللّغة يؤسسها التنويع التعبيري عن وضع واحد وثابت تنتج عنه كثافة حالية ولغوية، الأولى يصنعها الثبات الحدثي الذي يبقي الذات في وضع واحد لا يتغير بأيّ فعل تحويلي فيكون الفعل في الدرجة الصفر، والثانية ناتجة عن الحركة اللغوية التي تشكلها المظاهر البلاغية العاملة على توسيع مدى تصويرية الخطاب الأدبي بالتنويع اللفظي والصيغي المتعدّد الواصف لحال واحدة.

وبهذا النسق المقصود تستعرض اللّغة قدراتها الإنجازية التعبيرية في سبيل تحققها كموضوع. ومن أمثلة ذلك قول السارد: " فصل الزجاج بنية وبين الغابة حيث ودّ أن تتلاشى صرخته المكظومة كما ودّ أن لو بعث فيها حيوانا وحشا أو طائرا ليمكنّه أن يختار وساورته رغبة في صدم الزجاج برأسية فمواعيده ورغبته ومواقيته وفرحه رهنتها الحماقة السافرة الشامتة معلقة دونه أي سبيل إلى غير موته على ألاّ يكون بسيطا تافها لينتصر على واقعه المذل أياه كعبد خصي"[7].

تبدو في هذا المقطع حالات الرغبة التي تساور الذات في الخروج من واقعها الذي يفصل بينه وبين خارجه، زجاج النافذة فتتقاذفه الرغبات، ويتمثل ملفوظ الحالة الأساسي في حال الانعزال بالغرفة وتتفرع عنه تعبيرات وصفية تدور في نفس الوضع وفي مجموعة من الحالات الفرعية الناتجة عنه وهذا ما يحقق ظاهرة التعدد اللغوي المعبّر عن حال واحدة وثابتة.

وما يتميز به ملفوظات الحالة التي وضعها غريماس هو أنها ذات طابع حواري، وذلك أنّ الذات إذا ما كانت متصلة بموضوع ما فإنّها منطقيا منفصلة عن موضوع آخر ضديد، قد لا يحضر في سياق السرد ولكنّه يحضر في الدلالة المستترة وفي ذهن القارئ والعكس أيضا. فحال الاتصال بموضوع العزلة مثلا تقرأ أيضا بأنها حال انفصال عن الحال الضديدة لها وهي الانطلاق والتحرّر من هذا الوضع. لذلك فإنّ دائرة التعدّد اللغوي بهذا الشكل تتوسع لتشمل كلمات لم يكتبها الكاتب ولكنّها موجودة في الدلالة المحيطة بما كتبه، وتحضر في ذهن القارئ ضمن الحقول الدلالية المحيطة بالكلمات. ويزيد هذا الوضع اتساعا بظواهر جزئية تقوّي انبثاق الحالات هي "أفعال الحالة"؛ ونقصد بها الأفعال القولية والأفعال الوصفية من مثل فعل "التأمل" و "التذكر" و "الوصف".

وكذلك ظاهرة "التوالد التشبيهي" ونقصد بها توالد الحالات من بعضها عن طريق علاقة المشابهة وهي من أساليب التوالد السردي كما هي وسيلة من وسائل التكثيف البلاغي.

1-2- تعدد الشخصيات: يقوم السارد في تماسخت وكذلك ضمير الغائب بأفعال استعراضية دائرة بين التأمل، والتذكر، والإفضاء والحكي، تجعل هذا العنصر الأساسي في البناء الحكائي وهو الشخصية، متمظهرا بشكل مكثف واستعراضي، وما نقصده هنا ليس مختلف المقولات التي سعت إلى توسيع ماهيتها لتشمل القيم والجماد والحيوان والإنسان، وإنما نُقلّص مجالها لنحصره تعبيرا فحسب عن التواجد المؤنسن الذي قد يتمظهر عبر اسم عَلَم أو اسم إشارة أو ضمير.

إنّ تواجد هذا النوع من الشخصيات يثير تمظهر ما أسماه جيرار جينيت Gérard Genette وقبله ميخائيل باختين بالخطاب المؤسلب؛ ويقصد به تقليد المؤلف للشخصية في فحوى أحاديثها ولهجتها الفردية، وتكثر الأساليب لتصنع تنوعا لغويا كلّما تعددت الشخصيات التي يعبّر كل منها عن لهجة فردية خاصة تمثل بتواجدها حسب جينيت: "سمة لغوية متواترة لهجية أو موسومة اجتماعيا اكتسابا أو اقتباسا مميزا، زلّة أو هفوة أو سقطة موحية ولا تفلت أي منها من تلك العلاقة الإيجابية مع اللّغة "[(8)].

وتتعدد الشخصيات في تماسخت وتتكاثر إلى درجة ينوّع فيها الخطاب المؤسلب بشكل كثيف منها ذوات تعرضت لفعل الموت وأخرى تنتمي إلى بيئات مختلفة كالمغربية والتونسية وأخرى تاريخية تحضر من باب الاستشهاد، وهذا التحديد الذواتي يؤسس أشكالا كثيرة من الخطابات المؤسلبة والهجينة ومجموعة من المواضيع المتعلقة بأشكال الوعي المختلفة، المنبثقة من الشخصيات أو أشكال الوعي المحيطة بها والخارجة عنها. وما تتميز به هذه الشخصيات هو أنها ليست جوهرية ومحدّدة، إنّها من النوع الذي يزداد على مرّ الصفحات وغير قابل للتحديد والإمساك، فهي كما سمّاها جينيت كائنات هروب[(9)] غير متماسكة مجزأة وغير مكتملة. وهذا التقديم غالبا ما يكون مدبرا من المؤلف بعناية فائقة لأنّه يكون مرافقا بتماسك لغوي مبالغ فيه ومنوّع. والتحوّل من شخصية إلى أخرى ومن خطاب إلى آخر ومن خطاب الشخصية إلى خطاب الكاتب الذي يقلّده يسميه جينيت "دورانية"، وهي خصيصة لغوية لصيقة بالشخصية يقصد بها استدارة اللّغة الدائمة إلى خطاب ما عن آخر ونظرا للتعدد الذي يسم الشخصيات فإنّ الاستدارات اللغوية كثيرة، وهي بتنوعها المتجزئ والمتناوب تشكل

مجتمعة دورانية اللّغة نحو صورتها[10]، وهذه الظاهرة تلعب دورا مهما في الظاهرة العامة لتعدد المواضيع الجزئية وتقطعها، وهذا يساهم أيضا في تقطع ظاهرة لصيقة بالمواضيع وهي الموضعة أو التبئير لتتحوّل إلى اللاتبئير أو التبئير في الدرجة الصفر.

1-3- اللاتبئير: إذا ما بحثنا في معنى البؤرة نجدها تعني الحفرة، والتبئير المشتق منها معناه الحفر في المقام السردي ويعني الاستمرار في بحث النقطة ذاتها مدّة طويلة إلى أن تصبح بؤرة سردية، وهذه النقطة هي الموضوع، فهو التواجد الوحيد الذي يبحث فيه أو يقع عليه الفعل من بين كل العناصر السرديّة، وهو خاصية لصيقة بالمواضيع لذلك يسمى أيضا موضعة ويقول في ذلك عبد القادر الفاسي الفهري: " التبئير Focalisation كما يسميه بعض أو الموضعة Topicalisation كما يقول بعض آخر عملية صورية يتمّ بمقتضاها نقل مقولة كبرى من مكان داخلي إلى مكان خارجي" [11]، هذا النقل يعني الكلام في ذات الموضوع من مكان يعتبر مركزيا إلى مكان فرعي، أي تناوله من جهات مختلفة ومن منظور لآخر. وبؤرة السرد في تماسخت هي وقوف السارد أو ضمير الغائب "هو" على نافذة الغرفة والنظر من أعلى الطابق إلى أسفل الشارع وإلى البنايات المقابلة وإلى حاله المنحبسة الوحيدة وإلى ذاكرته التي تحمل كمًّا من المواضيع الماضية وإلى وجدانه المنفعل والمتأثر بما حوله وبما فيه إلاّ أنّ هذا الموقف ليس قيدا إدراكيا يتحكم في المادة المعروضة لأن المقاطع التي يرد فيها متباعدة بالمقارنة مع حجم الموضوعات الكثيرة المتخللة، والتي تتسم بالتعدّد والجزئية والتقطع والالتفات من موضوع إلى آخر دون الخوض فيه، وهذا الخوض المفترض هو التبئير.

إنّ العمل الحكائي في تماسخت غير مرتكز على خطوات حديثة بل هو مجموعة من الجزئيات المتضامة لغويا، وقد يزيد من تباعدها الحدثي امتزاج اللّغة بالغموض التخييلي، الذي تلبسه إياها التشبيهات خاصة منها الأسطورية والاستعارات والكنايات المنتشرة بكثافة في الرّواية.

هذا النسيج اللغوي مكوّن من مواضيع غير مبأرة فلا مكان لإطالة الكلام في نقطة واحدة واجترار اللفظ من أوجه مختلفة، إنّما اللاتبئير الذي معناه "أنّ لا يكون هناك قيد مطرد إدراكي أو تصوّري يتحكم في المادة المعروضة"[12] هو وسيلة التعدّد الموضوعاتي

ومتنفس التراكم المعرفي الذي يخنق الكاتب، وصورة لهذا الواقع المتشظي المزدحم بتراكمات الرؤيا والتبصر من النافذة.

إنّ الاستعراض الذي هو الهدف الأساسي للكاتب جعله يتبنى سردية التعدد الموضوعاتي ليضمن تعددا لغويا، وهذا المجال يتم فيه التنقيب عن الممكنات البنائية بدل التبئير الكلي على واقع وموضعات بائدة، حيث تتراجع بؤرة النص في كثير من مواضيع الرّواية لصالح بؤر فرعيّة احتلت فيها اللّغة دورها المميز.

وعندما يعتني الكاتب باللّغة أكثر في البناء الروائي، وتصبح الكلمة والجملة أهم دور في الحكي فإنّ التبئير ينتقل من التواجد على مستوى التكوين العام للموضوعات الحدثية إلى مستوى التكوين الخاص بالجملة، ليعمل على محيط الموضوعات الصغرى التي وضعها القانون النحوي كمكوّن في حدود بناء الجملة. "والتبئير الجملي هو نقل مقولة كالمركبات الاسمية والحرفية أو الوصفية...الخ من مكان داخلي في الجملة إلى مكان خارجي عنها، أي مكان البؤرة المحدّد بالقاعدة النحويّة"، أي هو تغيير في الرتبة الأساسية للمركبات الجملية بتقديم ما اعتاد التأخير وهذا خروج من البؤرة وتأخير ما اعتاد التقدم وهذا شكل من أشكال العدول النحوي.

إنّ صورة التقديم والتأخير أسلوب يتميّز به الحبيب السايح في تماسخت وفي كلّ كتاباته وهو يبرز في هذا الموضع خصوصا عبر تقدّم المركب الاسمي عن الفعلي كقوله مثلا: " من زبده يحس نفسه تشكل" التي أصلها "يحس نفسه تشكل من زبده"، ونحن لا نقصر التبئير الجملي على التقديم والتأخير، بل نعتبر كل العمليات المتعلقة بالحفر البنائي اللفظي منه والجملي في تماسخت تبئيرات لغوية لأنّ المسألة ليست عملية حفر في الموضوعات البائدة إنّما عملية حفر في الممكنات البنائية اللغوية، هذه الممكنات التي يفتح لها التعدّد الموضوعاتي مجالا واسعا وحرّا، تتحاور فيه إمكانيات القول القائمة على الاختلاف والتقابل، لتتحقق بذلك حوارية اللّغة بالاعتماد على حوارية الموضوعات وبالتالي حوارية السرد.

الإحـــــالات:

1- يراجع، محمد برادة، **تقديم لكتاب "تحليل الخطاب الروائي" لمخائيل باختين**، ط1، دار الفكر للنشر، القاهــرة 1989.

2- الكثافة طرح تدوروف Todorov بـــ opacité وترجمة أيضا ثخانة وتعني التضخم في المادة المسرودة وانمحاء للحدث وحضور للمظاهر البلاغية، يراجع: عثماني الميلود، **شعرية تودوروف**، ص38.

3- ميخائيل باختين، **شعرية دوستويوفسكي**، د.ط، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص59.

4- يراجع: ميخائيل باختين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص37.

5- يراجع، باختين، **شعرية دستويوفسكي**، ص109.

6- يراجع: حميد الحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، 1991، ص34.

7- الحبيب السايح، **رواية تماسخت دم النسيان**، ط1، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003، ص35.

8- يراجع جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ط3، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص196.

9- يراجع: جينيت، **خطاب الحكاية**، ص197.

10- يراجع، جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص197.

11- عبد القادر الفاسي القهري، **اللسانيات واللّغة العربية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2003، ص114.

12- جيرالد برانس، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خزاندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص87.

الألـوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة
دراسة إحصائية تأويلية. الأسود أنموذجا

أ.مريزق قطارة

جامعة تيزي وزو

اللون خاصية أصلها تموجات ضوئية تنعكس على سطح الأشياء حسب الانطباع البصري الذي تحدثه. وتقسم الألوان إلى ألوان أساسية هي "الأصفر والأزرق والأخضر" عند الرسام و"الأحمر والأخضر والأزرق" عند الفيزيائي وألوان ثانوية يمكن الحصول عليها من خلط الألوان الأساسية وتكون رمزيتها ـ على العموم ـ مستمدة من رمزية الألوان الأساسية التي تتكون منها.

تقسم الألوان من ناحية جوهرها والانطباع الذي تتركه إلى صنفين كبيرين: الألوان المثيرة للحساسية وتدعى "الألوان الساخنة" وهي مشتقة من ألوان الشمس (أصفر، أحمر وتدرجاتهما) والألوان المخففة المهدئة التي تهب الإحساس بالراحة، وتدعى الألوان الباردة (المتفرعة عن الألوان التي تذكر بالليل وبالماء وبالموت: الأسود، تدرجات الرمادي، الأزرق، الأبيض) وكلا الصنفين يصب في مجال التوظيف الدلالي للون.

رغم تطور دراسة الألوان وفهم الإنسان لها لا زالت رمزيتها تحتفظ بكل قيمتها التقليدية، وتتسم بأنها عالمية تتجاوز الجغرافية إلى كل مستويات الكون والمعرفة؛ إذ يمكن للتأويلات أن تختلف حسب المجالات الثقافية بيد أن الألوان تظل دائما وفي كل مكان روافد للفكر الرمزي(1). وقد يتبلور اللون على مستوى الذهن كتعبير عما لا يمكن تسميته. يرى جوته أن اللون عنصر من عناصر البناء الديناميكي للشكل. فهو شكل خصوصي يؤلفه المخ فيكشف بنفس الوقت طبيعة العالم وطبيعة المخ ذاته(2). لذلك قد يعتبر اللون بمثابة "صورة ذهنية"(3) أي ظاهرة ثانوية تسبق وتوجه تمثيل العالم.

إن الاهتمام بالألوان وتوظيفها قديمان قدم الإنسان. فهي لها مكانة هامة في عالم الأساطير والممارسات السحرية والفن التشكيلي على العموم؛ حيث وظفت توظيفا رمزيا وتشخيصيا. وقد أصبح اللون موضوعا علميا منذ نيوتن ـ بأقل تقدير ـ ولا يزال إلى وقتنا الحالي. بيد أن اهتمام أهل الأدب به حديث جدا لا يزال في أطواره الأولى.

الألوان في الأدب هي عناصر من العالم الأدبي لأي كاتب كان، حيث تخدم الدلالة من خلال أبعاد عديدة ومختلفة تتخذها: أبعاد نفسية ذاتية تخص الفرد، أبعاد نفسانية من حيث تعبيرها عن الفرد أو تأثيرها عليه، وأبعاد رمزية، وأخرى ثقافية أو سياسية أو حضارية... وهي عادة ذات نشاط مزدوج:

1ـ نشاط إعلامي (إخباري) حيث يقع اللون ضمن إرادة الوصف.

2ـ نشاط سيمائي حيث تحال (أو تحيل) الألوان على سيميولوجية سابقة ذات طابع رمزي.

بيد أنها تقع في الغالب في إطار التعبير بالصورة؛ سواء كانت الصورة مادية تنزع نزوعا مرجعيا أو ذهنية تتعامل مباشرة مع مخيلة القارئ؛ وهي في كلا الحالتين تتضافر مع عناصر نصية أخرى لإحداث وهم ما لدى القارئ. مهما يكن الأمر فان التعبير بالصورة كان سابقا لدى الإنسان على التعبير الكتابي وقد كان ذلك ضمن استراتيجية تعبيرية غاية في المثالية حيث الدال هو نفسه المدلول. وبما أن دلالة النص الأدبي دلالة منفتحة على كل الاحتمالات؛ فانه يجب على دراسة الألوان به أن تتخلص من كل المعاني والدلالات التي ألحقت بالألوان على مستوى العلوم الخفية والتحليل النفسي ولا تعتبرها إلا ظواهر أسلوبية في إطار سياقات ومواقف النص والفترة التاريخية التي يعود وينطلق منها. على ذلك يجب أن ننتبه إلى أن اللون النصي مصدره خرج من النص وأنه يساهم، من خلال انتقاله، وفي بلورة اللاوعي الاجتماعي له من خلال انضوائه تحت المشروع الايديولوجي للنص ذاته(4). وتمفصل العمل الأدبي مع الأمور الاجتماعية على مستوى السياق القصصي لفترة ما بعد الاستقلال يدور حول مسألة "الانتقال نحو مرحلة الدولة الوطنية والمجتمع العصري الخالي من كل العقد والذي يرى بكل وضوح إلى أين يسير"(5).

يعد توظيف ابن هدوقة للألوان وبرمجتها واقع لا يمكن لمن قرأ أعماله أن ينكره. وهو توظيف يتراوح بين الاستعمال الواقعي البسيط واستعمال أسلوبي جمالي أو أيديولوجي، وكليشيهات متماثلة تتكرر هنا وهناك. بيد أن كل تلك الاستعمالات للون تتطلب من الدارس الاهتمام بجمعها وتصنيفها وتأويلها ومقابلتها بالعناصر الدالة الأخرى لأجل الوصول إلى الغاية المقصودة من برمجتها في الإطار الكلي للنص والخروج بنتائج تخص جوهر التخيل في أدب ابن هدوقة ككل.

وقد كانت لهذا العمل المتواضع طموحات تتجاوز بكثير ما يسمح به هذا الإطار الضيق الذي ورد به. فالتعرض إلى الألوان في كل مؤلفات عبد الحميد بن هدوقة يتطلب مجالا أوسع من هذا الذي نحن به. إذن لنضع جانبا أي ادعاء بالإجادة والاستقصاء والشمولية وإن كان بكل ذلك المحرك الذي دفعنا إلى هذه المجازفة، انطلاقا من انبهارات قارئ عادي؛ فإنما قصدنا إثارة المسألة ولفت النظر إلى أحد جوانب تلاحم وتكامل الشكل والمضمون عند كاتب، هو من أعظم الكتاب باللغة العربية في الجزائر.

أول ما نلاحظه في أدب ابن هدوقة ظاهرة القـــلة النسبية للألوان به، فأدبه يوحي بأنه ينفر من الألوان أو يتجاهلها صراحة. فما تبرير وما دلالة ذلك؟ ستكون محاولة الإجابة عن هذا التساؤل أحد أهم محاور هذه الدراسة بالاعتماد على المؤلفات القصصية والشعرية ذاتها دون غيرها. وسيلي ذلك محور التطرق إلى الألوان الموظفة مع الاقتصار على أهمها تعدادا.

من الممكن أن تأول تلك القلة في الألوان بأكثر من لاوعي فردي أو جماعي. بيد أنه من غير المعقول أن نستخف بكاتب من طراز ابن هدوقة فنحصره في قوقعة اللاوعي وآليته. فتخيل الكاتب يتعامل بكل تأكيد مع الألوان عن وعي وعن قصدية وهل من مكان للاوعي في كتابات كاتب نصب نفسه خادما للوعي؟ ففي الأمر مبررات جمالية وموضوعاتية تقع في إطار الفلسفة الأدبية للكاتب. ومن الممكن التصريح على التو أن المسألة في أدب ابن هدوقة هي مسألة إسقاط واع للألوان وليس غيره. سنحاول تأكيد ذلك من خلال التطرق إلى نقطتين تتعلقان بالسلبي والايجابي في توظيف الألوان حسب تخيل الكاتب وكيف أنهما يبرران قلتها في أدبه، وسنحاول أن ندعم كل ذلك باستعراض أهم خصائص أدب ابن هدوقة.

1 ــ الجانب السلبي: اللون تحريف للواقع وللحقيقة:

لقد تطرق أدب ابن هدوقة بصراحة إلى مسألة الألوان بكيفية نستشف منها إشارات ضمنية من الكاتب إلى القارئ لأجل تصنيف أحسن لأدبه. ففي رواية "غدا يوم جديد" ورد ذكر نوعين من الكتابة هما: الكتابة بالأبيض والأسود والكتابة الملونة. فالقصد من الكتابة بالأبيض والأسود هي الكتابة المرجعية الواقعية[6] التي تقدم الواقع والأحداث كما هي، على طريقة الأفلام التوثيقة التقليدية، في حين الكتابة الملونة هي الكتابة الأدبية

المنمقة الغارقة في الاستيتيقية والشكلانية. فالبطلة مسعودة لا تستطيع أن تقدم قصتها بأكثر مما هي عليه من حقيقة وتعاسة غير أنها تريد أن تكون قصتها المروية تعبيرا عن عالم تحلم به، لذلك كلفت أديبا يخطها انطلاقا من المعلومات التي تقدمها له "تصرف كما تشاء في حكايتي. لك مطلق الحرية. أكتب بالألوان التي تروقك. كلماتي أنا منسوجة بالأبيض والأسود، تصلح للتوثيق فقط. ... كلماتك أنت زرابي يفترشها النظر قبل الفكر"[7] وبذلك" أصبحت (قصتها) بالألوان والعطور والأنساق الملائمة"[8] بعدما كانت قصة باهتة.

بذلك يكون ابن هدوقة قد لمح إلى إحدى خصائص أدبه وإلى جماليته الأدبية وموقفه من مسألة الألوان في نص أدبي وضع نفسه في خدمة الوعي وتفتيقه لا في التعتيم عليه. فالألوان قد تضفي ضبابية ما على الخطاب الأدبي بجعله عرضة لتأويلات مختلفة[9] وقد تصب به، من جراء ذلك، قدرا كبيرا من الانفعالية والذاتية؛ ذاتية الكاتب الذي يستعملها وذاتية القارئ الذي يؤولها. أحسن دليل على ذلك كثرة الألوان المحمولة على موصوفات لامادية مثل" الحلم الأحمر" و"ظلال(...) بنفسجية" و"الآمال الزرقاء" و"أحلام خضراء" و"أحلام سوداء" و"أحلام وردية" و"أحلام زرقاء لا تراود حتى الشعراء!" و"أحلام زرقاء، وخطب خضراء" و"ظلم أحمر" و"حقد أحمر" والقائمة ناقصة دون شك. فتوظيف كهذا يشير صراحة إلى الطبيعة الشاعرية اللامادية واللاواقعية للألوان وأن المبالغة في توظيفها قد تحرف الحقيقة.

قد وقف الكاتب من ذلك موقف المشذب والمستهزئ، مستعملا كلمة "يزوّق" وهي كلمة عامية تدل على المبالغة في القول وفي سرد ما وقع كـــمن يسرد "أخبار مزوّقة مفضفضة كأجنحة البراق!" أو يقص قصة مضيفا إليها "تزويقا" أو يغني فـــــ"يزوق (...) كلمات أغنيته" أو يهيم بامرأة وجهها "مزوق كمدخل حمام" أو ــ مدينة "الفكر فيها يبحث عن أدهان لتزويق الضحالة" أو امرأة قروية (خديجة)"جعلت من وجهها فراشا".

فمن الواضح إذا أن الكاتب ينفر من المبالغة الشكلية الموظفة للألوان بصخب، لأن ذلك يخل بمبدأ الحقيقة في النص ثم لأن الجمال عند ابن هدوقه "هو احتشام الألوان وانسجامها مع الكل"[10]. فهذا المبدأ الجمالي هو الذي جعل الكاتب يوظف الألوان في المواضع والمشاهد والمقاطع الخطابية التي تشير إلى الزيف والنفاق الاجتماعي. فواجهات

حمامات العاصمة ـــ وهي أماكن تخفي كثيرا من الزيف والانحرافات ـــ تبدو "منمقة بالآجر الملون أو الفسيفساء" وقاعاتها الأولى "حيوطها مزخرفة إلى النصف بالفسيفساء الملونة" ونفس الشيء نلاحظه في هيئة صاحبة الحمام الغارقة في الألوان إلى عنقها. نفس الزيف الملون نعثر عليه في حياة مسعودة بطلة "غدا يوم جديد" وهي تقيم حوصلة لحياتها القديمة: "ـــ جميع الأشقياء مثلي ومثلك؛ غرتهم أحلام زرقاء، وخطب خضراء في سنوات الجفاف!(...) السعادة كنت أراها في زخرفة جدار، في أنبوب كهرباء". نفس الزيف يستعرضه الكاتب من خلال استعراضه لمظهر قدور وهو في "سروال أزرق، جبة بيضاء، شاشية حمراء يشدها بمنديل"؛ فيجعله عرضة لاستهزاء أهل القرية الذين يعيبون عليه تنصله من مقومات ثقافته وتبنيه لثقافة المستعمر؛ لأن ألوان ملابسه هي دون شك ألوان علم فرنسا المستعمرة التي تبنى ثقافتها رغم وضعه، فأراد أن تماثل زوجته الأوروبيات شكلا ومضمونا(11). وفي ذلك دون شك إشارة إلى موقف القرويين من فرنسا وأتباعها وتبرير ـــ حسب منطق التخيل في تلك الرواية ـــ للشر الذي كابده قدور ولتصنيفه ضمن البلهاء.

الزيف "الملون" في قصص ابن هدوقة ألحق بعالم رجال الدين كذلك. لنلاحظ توظيف الألوان في الصورة التي قدمها تخيل ابن هدوقة للشيخ بن الشيخ رئيس الزاوية: "لحية كثيفة مسودة... عمامة صفراء... جبة قمرانية... بلغة بيضاء... مسبحة مرجانية". فالألوان في هذه الصورة تهب الشخصية نوعا من الغنائية والملحمية وتلعب دور المؤثر على المشاهد وهو تأثير يقوم بمثابة رافد للخطاب التلفيقي لشيخ الزاوية؛ والفكرة تتضح أحسن من خلال تعليق الراوي على صورة ملونة لنفس شخصية رئيس الزاوية: "في يده مسبحة مصفرة شواهدها خضر. كان يرتدي قميصا أبيض من النوع الممتاز.... فوق رأسه عمامة خضراء... كل شيء فيه يدعو إلى الهيبة". فكل تلك الألوان المحيطة بالشيخ تصب في اتجاه تهويل موقفه والتأثير على المتعاملين معه.

2 ـــ الجانب الإيجابي: اللون حلم وفرح

إن المتتبع لمواطن استعمال الألوان والإكثار منها في أدب ابن هدوقة يلاحظ أنها تنتمي إلى عالم الغنائية وتنضوي تحت سيماء الحلم والفرح. وهو ما لا يتناسب وما يستعرضه أدب الكاتب من بأس وشقاء وتخلف. أجواء الفرح والرضا والاعتداد بالنفس غير منعدمة تماما في أدب ابن هدوقة. بيد أن الملاحظ بتلك الأجواء أنها زاخرة بالألوان

عكس أجواء البأس والفاقة التي تغرق بها غالبية شخصيات الطبقات الفقيرة. فنفيسة بطلة ريح الجنوب ذات "الثغر الأبيض" تعبر عن اعتدادها بنفسها بتمنطقها لفستان أزرق به زهيرات بيضاء وحزام أبيض لامع. مواقف زاخرة مشابه بالألوان نعثر عليها لدى المرأة التي تعتزم الذهاب إلى عرس ما أو إلى زيارة معارف أو أقرباء لها. انفجار الضياء والألوان نصادفها كذلك مع نعيمة بعد عودة الأمل إليها وتلاشي القلق كان يسيطر عليها، فترى "المدينة تتغير إلى شكل رائع ... الجبال المحيطة بها مخضرة زاهية ... جرجرة نزعت عنها حلة الثلوج التي تلبسها طول السنة ... السماء ازرقت حتى كادت تصبح جسما أزرق يلمس!. بيد أن الفرح ليس دائما إحساسا فرديا. فقد استعرض الكاتب أجواء فرح جماعي زاخر بالألوان، كالاحتفال بالاستقلال في مشهد كله "أنوار بيضاء وخضراء مرتفعة في السماء من قرية الصفصاف".

إلى جانب ذلك ارتبط توظيف الألوان في أدب ابن هدوقة بالحلم وعالمه ومتاهاته السريالية. قد يكون أحسن مثال على ذلك ما ورد بقصة "الجندي والليل" التي تستعرض بطريقة شبه رمزية آمال وأحلام جندي جيش التحرير وهو بالليل (رمز لليل الاستعمار) الذي طمس جمال العالم المحيط بظلمته. "عسعس الليل فأحال البساتين المحاذية إلى شبه لحاف أدكن، غطى ما تزخر به من أنوار وأزهار متعددة الأنواع والألوان؛ من أحمر دام إلى وردي بلسم، ومن أخضر حالم إلى بنفسجي محتشم، ومن أصفر فاقع إلى أبيض ناصع، وصارت كل تلك الأزهار والأعشاب والأشجار تبدو وكأنها كثبان سوداء، وحتى ذاك اللمعان الفضي الذي يشع من الجداول ويمضي في ثنايا الوادي بالنهار، غاب في تلك الظلمة الكثيفة مثلما تغيب محاسن الفتيات وراء البرقع الأسود. ونام كل ما يعمر الوادي بالنهار من أسماك صفراء وحمراء وشهباء، وضفادع مزركشة مبرقشة وافرة الترقيم والتخطيط، وحشرات أخرى كثيرة الألوان غريبة الأشكال." [12]

قد تكون هذه الصفحة الأكثر زخرا بالألوان من بين كل أدب ابن هدوقة، لا يضاهيها في ذلك إلا سرد الحلم المنفس على نفيسة وهي بأشد مراحل حياتها ظلمة حيث "كانت أشجار الحديقة مختلفة الأشكال والألوان، وأوراقها ملونة بألوان مع كثرتها واختلافها هي أروع ما يتصوره الخيال..." [13].

فكثرة الألوان وتنوعها تنضوي تحت ذات احتفالية بالعالم. فهي تدل على الفرح وعلى طلاقة النفس وسعادتها وتلاؤمها مع العالم الذي ترد بوسطه. لذلك فان القلة النسبية لها بأدب ابن هدوقة تشير إلى خاصية الحزن به وبشخصياته وإلى عدم رضا الشخصيات (و الراوي من ورائها) بأوضاعها في عالم قدمه الكاتب في أغلب الأحيان بمظاهر حزن وخبث وتعاسة وتراجيدية .

وهي مظاهر تكاد تكون خاصية للقصة الجزائرية المعاصرة التي تتعرض إلى فترة ما بعد الاستقلال وما تلاها من خيبة في الآمال على المستوى الفردي والجماعي.

3 ـــ البيئة القروية:

كل تلك الأحلام الملونة يقابلها في أدب ابن هدوقة واقعا آخر عبر عنه وكرر التعبير عنه في كل مؤلفاته: إنه القرية وحياتها وسكانها وواقعها التعس مع جانب باهت من المدينة.

لقد أشار الكاتب إلى ذلك منذ البدايات الأولى لمشواره الأدبي حين جعل بطل إحدى قصصه يعلق بحزن على البيئة التي نشأ بها بقوله: "البيئة التي أنشأتك تنشد سعادة صاخبة لامعة المظهر، ليس في قريتي ما يغري العيون التي تأسرها الألوان الزاهية..."[14] فالبيئة القروية التي تشكل أهم إطار لقصص ابن هدوقة تتسم بعراء شبه صحراوي يغرق النظر في مناظر ذات طابع قمري كئيب وممل. "الأحجار الجاثمة هنا وهناك على حفافي الطريق محمرة في سواد الأرض المحاذية لا يربط بين أتربتها إلا عروق سوداء أو بيضاء كالأفاعي. العرى هو الكساء الوحيد الذي تلبسه الأرض! كأن ريحا ذرية نسفتها فإذا كل شيء عار، وإذا كل شيء كئيب، وإذا الشمس تفقد أشعتها فتضيء بلا حنان ولا جمال، وإذا الأرض تعطي للنظر صورة من صور هرمها الفظيع!(...) وكانت القرية تبدو حينا وتختفي أحيانا. وفي بدوها لا يمسك النظر منها إلا أكواخا ودورا هنا وهناك. قابعة في حجر جبل عار".

إنها بيئة غارقة في "لجة دكناء من الغبار والتراب"، وتراب كالح كاسف وشمس فقدت كل رواء، وجفاف أفقدها نصاعة ألوانها بحيث أن الخضرة نفسها تبدو بها سوادا.

فإلى ذلك دون شك يعود تعليل الموقف النفسي الضمني للراوي حين يصف القرية دون ذكر للألوان. فلاشيء جميل بالقرية ماعدا زرقة السماء ولاشيء جميل بالمدينة إلا زرقة البحر.

4 ــ نقص الإضاءة:

إن بيئة تخيّل ابن هدوقة تتسم من جهة أخرى بضعف الإنارة. فمن المسلم به أن الألوان هي في البدء تموجات ضوئية تنعكس على أسطح الموجودات، وبالتالي فان قوة بروزها مطردة ودرجة الإضاءة. فالألوان يتناقص صفاؤها بتناقص الإضاءة ويشتد باشتدادها. وإن تعدادا بسيطا لتوارد الكلمات الدالة على الظلمة وتلك التي تشير إلى النور يبيّن لنا رجوح كفة الميزان في أدب ابن هدوقة نحو دائرة الظلام. فقتامة البيئة القروية وانغلاق البيئة المدنية لهما دون شك دور في قلة الألوان التي تحس بها الرواة والشخصيات ولو أن غالبية المشاهد تقع بالنهار.

تتميز ظلامية البيئة في أدب ابن هدوقة بكونها تتكرر على نمط تبئيري على مستوى الأمكنة، فالغالب أن المكان في أدب ابن هدوقة يتسم بعدم "عكسه" للنور بالتالي بعدم عكسه للألوان؛ وقد تستمر تلك الخاصية على مستوى ما يؤثث المكان ذاته. لنتأمل وصف الكاتب لحجرة الضيوف بإحدى دور القرية: "... مشكاة غاز زجاجته اسودت قصبتها فكان نورها خافتا باهتا. ليس هناك ما يعكس ذلك الضوء القليل. حتى الحيطان شهباء دكناء ..." أو وصف قاعة المقهى حيث يقضي القرويون جل أوقاتهم: "كانت الجدران والسقف والقاعة وما فرش عليها من أحصرة، الأوجاق، من بالمقهى، كلهم تضافروا على إظلام المكان."

إلى جانب ظلامية البيئة والمكان نضيف جانبا آخر يزيد فيضفي الظلمة على عالم ابن هدوقة. انه الإنسان "المظلم" المقهور التعس الذي يحيا حياة خالية تمام الخلاء من الرضا و"الصفاء" النفسي الذي يجعله ينفعل بالعالم المادي الذي يحيط به و"يرى" ملامحه وألوانه وجماله.

فالجانب النفسي له دور مهم في تجلي الألوان من عدمه. والألوان ــ من وجهة نظر الشخصيات ــ شبيهة بالانفعالات؛ إنها ذات طابع نفسي: فتجليها أو عدم تجليها يدل عن

انطباعات ما لدى الشخصيات في علاقاتها بالعالم المحيط. بيد أن شخصيات ابن هدوقة تتسم بعدم الرضا عن أوضاعها.

يبدو أن جانبا كبيرا من تصوّر النور في أدب ابن هدوقة يقع تماما بعكس المتعارف عليه في هذا الميدان، فالنور حسب هذا التصوّر ليس إشعاعا ينعكس على ظهر الأشياء فيكشف خصائصها وألوانها بل هو إشعاع يصدر من الأشياء ذاتها ويرتطم بعيون النظارة، وأحسن من يمثل ذلك في أدبه هي شخصية الجازية وهي شخصية تحتل من تخيل ابن هدوقة مكانة إلهة من الأساطير القديمة؛ لذلك وصفت "كهالة من نور تملأ الدنيا. لا يستطيع النظر مواجهتها"(15). بيد أن الجازية كائن متفرد يسكن أجمل أحلام الشخصيات الطموحة، بخلاف العناصر الأخرى المكونة لعالم تخيل ابن هدوقة والتي تتميز عموما بامتصاصها للنور دون أن ترد منه إلا القليل.

5 ـ اللون ومكتومات النص

إلى جانب كل ما سبق ذكره، قد تبرر قلة الألوان في أدب ابن هدوقة من خلال الملامح العامة والموضوعاتية لذلك الأدب. فأول ما يتسم به ذلك الأدب هو "كثرة" الكلام: كلام الراوي وكلام الشخصيات. فالسرد والحوار يشكلان أكبر جزء من متون القصص في حين يقتصر الوصف على مخطوطات لوحات قصيرة جدا. فجمالية ابن هدوقة جمالية ديناميكية محورها الأساسي الزمن وما يحمله من حركية وانقلابات وهي بذلك تخالف تماما الجمالية الجامدة ذات النظرة الاستيتيقية المحضة. فجمالية تستعمل الألوان بكثرة هي دون شك جمالية تثمن العالم في ذاته وتميل إلى الجمود أكثر من ميلها إلى الحركية الديالكتيكية، جمالية تهب الأشياء والعالم المادي المحيط وتفاصيل تجليهما الأهمية القصوى. غير أن اهتمام ابن هدوقة منصب أكثر على الإنسان وتكوينه وتحريره (فهو يرى في "ريح الجنوب" أن المجتمع الميثالي يقوم على التعليم، وفي "نهاية الأمس" هناك علاقة جوهرية بين المدرسة والماء وهو إلى جانب ذلك يقترح في "الجازية والدراويش" وفي "نهاية الأمس" حلولا للتوفيق بين الماضي والعصرانية) كما هو منصب على إماطة اللثام عن جوهر كيان الإنسان وعن أخطائه التصورية وعن ازدواجياته وعن تصرفاته المنافقة السلبية أو الهروبية؛ بهدف وضعه أمام حقيقته ودعوته ضمنيا إلى تغيير وجوده بما يخدم سعادته ورفاهيته وخلقه من جديد. خلق إنسان جديد، ذلك هو بيت القصيد في

أدب ابن هدوقة وهو سر التقديس الكبير الذي تحظى به الطين في قصصه. فالطين مبارك في الإسلام أيما مباركة وهو للإنسان بمثابة النور للملائكة والنار للجن. فالطين هو مادة خلق الإنسان الجديد؛ ذلك هو سر قرار العجوز ربيحة بعدم الانقطاع عن صنع الأواني الفخارية رغم حصولها على عمل يدر عليها ما يكفي لسد حاجات عائلتها.

وهو كذلك سر تعلّق رحمة بصناعة الأواني الفخارية إلى درجة تمثيل نفسها بآنية. وفي كلا الحالتين تشير العجوزان إلى أحسن سبيل لخلق الإنسان الجديد: العمل المتواصل وحب العمل؛ لذلك يشبه نص ابن هدوقة دوامة كلامية لا نهاية لها ولا مثيل لها، اللهم إلا في رواية "الحريق" لمحمد ديب حيث يستعرض الكاتب يقظة الوعي من خلال "ثرثرات" لا نهاية لها. في أعمال ابن هدوقة كذلك تحتل الثرثرة أجزاء هامة من النص: إما على شكل تبادلات كلامية طويلة حيث تتصارع الأفكار والرؤى حول مشروع المجتمع الجزائري (أحسن مثال على ذلك رواية "بان الصبح" التي تقوم على خلفية من "ثرثرة" أخرى ليست أقل أهمية، هي مناقشات الميثاق الوطني) في مقابلة ساخنة لنمطين من التفكير: تفكير عصري مستنير وديناميكي وتفكير ماضوي غارق في الجمود والنفاق والخرافات. وفي كثير من الأحيان يكون التبادل بين الإنسان الفرد وذاته على شكل منولوجات طويلة يحاسب الإنسان نفسه من خلالها ويحاول أن يستوضح ما بنفسه.

أما السرد ـــ وهو من الجوانب الغالبة في النصوص ـــ فانه غالبا ما يحيد عن فعل القص، لا لكي يقدم لنا أوصافا أو لوحات وصفية أو ما شابه ذلك، بل لكي يتخذ شكل خطاب ذي طابع أخلاقي أو فلسفي وأحيانا ذي نزعة طوباوية صريحة (فنشاط البشير في القرية يشبه بأكثر من نقطة نشاط روبانسو كروزوي).

أي مكان للألوان في أدب تلك هي سماته الرئيسية ؟ كيف يمكن لها أن تزاحم ذلك الغـــليان الفكري فتتخذ لها مكانا في تلك الدوامة اللهم إلا إذا كان ذلك عرضيا أو بكيفية تخدم ذوات اديولوجية أو مكتومات نصية تتضافر مع غيرها من الوسائل الفنية لبناء الدلالة؟

قد يكون بذلك أهم مبرر لقلة الألوان في أدب ابن هدوقة: فالكاتب يبدو أنه "يقول" عوالمه مفضلا الجانب الخطابي على الجانب الاستعراضي إذ لا مشاكل لديه مع العالم وأشياء العالم بقدر ما هي مع الإنسان. فأدب ابن هدوقة هو باختصار أدب ملتزم بكل ما

ذكرناه، هدفه التبليغ أكثر من التصوير والغرق فيما يبعده عن العالم الذي يبلغ عنه: "لا تصلح الرمزية ولا السريالية لخواطري".[16]

توظيف اللون ورمزيته:

إن إحصاء تواتر الألوان في أعمال ابن هدوقة يقدم لنا ما يلي: ريح الجنوب: (أسود 44، أبيض 14، أزرق 11، أحمر 19)؛ نهاية الأمس:(أسود 30، أبيض 18، أحمر 11، أزرق 8، أخضر 2)؛ بان الصبح: (أسود 26، أبيض 14، أزرق 8، أحمر 9، أخضر 4)؛ الجازية والدراويش: (أحمر 133، أخضر 60، أزرق 10، أسود 8، أبيض 9)؛ غدا يوم جديد: (أبيض 34، أسود 36، أحمر 45، أزرق 32، أخضر 15).

سنتتبع توظيف هذه الألوان في أعمال الكاتب مركزين على رمزيتها وعلى دورها في خدمة الدلالة في تلك الأعمال ونبدأ باللون الأسود باعتباره الأكثر تواترا مرجئين الحديث عن الألوان الأخرى إلى مقال لاحق.

الأسود لون مقابل للأبيض بيد أنه يساويه في قيمته المطلقة، فمثلما هو الحال بالنسبة للأبيض، يمكن للأسود أن يتّخذ مكانه في أي طرف من سلم الألوان كحد للألوان الحارة أو للألوان الباردة. فحسب تصميمه أو تألّقه يكون الأسود انعداما للألوان أو مجموعها، نفيا للألوان أو تخليقا لها. [17]

في الغالب يؤخذ الأسود رمزيا من جوانبه الباردة السلبية، فيمثّل التشاؤم والسوداوية وانفعالية الفرد وقصوره الذاتي، ويشير إلى الحزن بكيفية أكثر فداحة من غيره من الألوان كما يصب فيما يعود إلى دائرة الموت واللاوعي.

إن أشرك اللون الأبيض المحايد الجهنمي في صور العالم بالمحور شرق ــ غرب وهو محور الانطلاقات والتحولات فان اللون الأسود يتخذ مكانا له على المحور شمال ــ جنوب وهو محور التجاوز المطلق والأقطاب، حسب الموقع الذي تضع الشعوب به جحيمها: نحو الشمال أو نحو الجنوب. [18]

اللون الأسود ــ وبعض تدرجاته ــ هو أكثر الألوان حضورا في أعمال ابن هدوقة بحيث يسم تلك الأعمال بطابعه ويشكل رافدا أساسيا لدلالاتها الخفية: إرادة الكاتب في اقتسام إحساس ما مع القارئ.

والملاحظ في هذا اللون أنه من الصنف الأصم الذي يعدم الألوان ويضفي السلبية على كل ما يكتنفه، فهو اللون المهيمن على المجال المكاني في إطار من انعدام الإضاءة، وهو بذلك لون الليل المخيم ولون ليل الاستعمار ولون السحب التي تغرق الأرض في الدكنة ولون الظلمة المخيمة على داخل البيوت (أنظر مبحث "نقص الإضاءة "أعلاه). انه باختصار لون ذلك "اللحاف" الجاثم على الدنيا بكل ثقله. وهو في ارتباطه بحياة الشخصيات يمثل لون الزمن: فهون لون الشتاء ولون أيامها الحاضرة وأيامها الماضية وهو لون أفجار أيامها وأصباحها ولون مصيرها المستقبلي ولون ثقل الزمن الزاحف على أيامها.

كما أن الأسود هو لون الواقع الحياتي بما فيه من فقر وجوع وبؤس وضياع(. وهو إلى جانب كل ذلك لون الحروف التي تكتب عن ذلك الواقع ولون ملابس الشخصيات التعسة ولون أحلامها وأفكارها وأحزانها وسخطها وحظوظها وإحباطاتها. انه باختصار لون الحياة بمقدار ما هو لون الموت. وبذلك فهو لون ما بالحياة من تخلف وأنانية وشر وتعذيب وخوف وغربة ولعنة. ثم انه لون الغربة ولون الطريق نحو حياة التغرب ولون حذاء السائر نحو الغربة ولون حقيبة وأماكن عمله بديار الغربة. الأسود في تدرجه نحو السمرة ومنها نحو اللون القمحي هو لون أهل الجنوب وهو بذلك يقابل بيوضة أهل الشمال وأهل المدن. فهو لون القبح والعبودية والطبقة الوضيعة من وجهة نظر أهل المدن بيد أنه ــ في تدرجه نحو السمرة واللون القمحي ــ لون الجمال والأنوثة الصارخة من وجهة نظر أهل الجنوب لأنه يحيل على مقاييس ترتكز على واقع أهل القرى المتسم بالبؤس والجوع. فاللون القمحي لدى المرأة يرمز صراحة إلى نضج أنوثتها وبلوغها مرحلة "إدراكها وقطفها". موازاة مع ذلك يشبه لون أهل الجنوب بلون الأرض والانتماء إلى الأرض والأرض هي "أنثى" من صنف آخر تطالب بالماء وبالحرث.

يقابل كل ذلك على المستوى الجماعي توظيف للأسود كلون للسلطة، السلطة الاستعمارية القاهرة للحريات(19) وما يقابلها من سلطة وطنية حكومية أو حزبية متسلطة ظالمة(20) وتبعا لذلك ورد اللون الأسود أحيانا كلون للانتماء السياسي والديني.

أما على مستوى الأشياء فان الأسود هو لون القدم واندثار النضارة ولون الماء المستعمل ولون الدم الفاسد وهو بذلك يشكل لون التحول السلبي في الأشياء وعلى مستوى الفضاء المكاني أو على مستوى ما يخص الشخصيات المتقدمة في السن أو على مستوى

نفسية الشخصيات أو على مستوى العقيدة. وعلى مستوى الأشياء كذلك، قد يرتبط اللون الأسود بما تعرض للنار.

واللون الأسود هو على مستويات دلالية أخرى لون يصب مباشرة في دائرة أسرار الكون والحياة. فهو لون أرضي جهنمي يشير إلى مبدأ الحياة ومصدر الكون؛ لذلك فهو لون سحري ارتبط باللاوعي وبالأحلام السريالية كما أنه لون الخمر الذي تفقد الوعي وتشيع الظلام ولون المكنونات بسويداء القلوب ولون الإخفاء والتخفي ولون المجهول المخيف.

أقصي توظيف سلبي للون الأسود وأشده وقعا على الإطلاق في أعمال ابن هدوقة هو ذلك الذي يجعل السواد يلتحم بمصدر الضياء ذاته. إنها "الشمس السوداء" التي هي ثقب أسود يمتصّ الكون وما به ويشعّ بنوره الأسود على الدنيا فيغرقها ويغرق مصير الإنسان في ظلمة أقل ما تشير إليه هو إحساس الإنسان بالتخلي الرباني عنه.

فصورة الشمس السوداء أقصى تعبير استعمل للدلالة على الحزن والانهيار العصبي والقنوط، وقد ورد لدى الشاعر الانكليزي "وليام بلاك" واعتبر إرهاصا بالرومانسية، كما ورد لدى الكاتب الفرنسي جرار دو نرفال (كاتب كان ضحية لجنون أودى به إلى الانتحار) ولدى بودلير وعامة الشعراء السرياليين (أدري بروتون على الخصوص) ولدى عموم الخيماويين. وقد ارتبطت بالعجوز رحمة في رواية "ريح الجنوب" التي تذكر من بين رسومات رحمة رسما لــ "ريح التركة" على شكل شمس مظلمة لها مخالب.

من غير الممكن أن نمر على هذا التوظيف دون الإشارة إلى أنه لا يقتصر على الإحالة على مفهوم التخلي الرباني بقدر ما يشير إلى وضع الأديب والفنان عموما. فـــ "ريح التركة" القاتلة المدمرة هي "ريح" الجنوب نفسها ورحمة هي رمز للفنان ولحياة وموت الفنان في عالم تغشاه ريح الجنوب: فالمتتبع لشخصية رحمة في رواية "ريح الجنوب" يلاحظ دون شك تلك الهالة من الغرابة التي تحيط بحياتها؛ فمنزلها يشبه معبدا من معابد البوذيين والسواد المنتشر بذلك البيت قدم بكيفية تهبه نوعا من القداسة والغرابة والرهبة التي يحس بها من يلج قبو ساحر أو ناسك أو خيماوي. بذلك تكون الإشارة إلى سوداوية حياة وموت رحمة (الرواية تستعرض احتضارها وموتها خلال الليل) تعبيرا

ملتويا عن أزمة الكتابة تحت نظام السبعينيات حيث كانت الكتابة نشاطا شبهه الكاتب فيما بعد بنشاط السوق السوداء.

نشير أخيرا إلى أن اللون الأسود وسم بعض أعمال الكاتب إلى درجة أنه أضحى مرجعا نصيا أساسيا في تأويلها. فرواية "ريح الجنوب" تنتهي بتكاثر اللون الأسود الذي يشير إلى التشاؤم المهيمن على القصة من أقصاها إلى أقصاها. بالفعل، فعلى أي شيء يعول في تلك الرواية؟ فمالك يبدو ضعيف الشخصية لا يعول عليه ورحمة ماتت ونفيسة عادت إلى أحضان بيت أبيها الإقطاعي.

كما وسم اللون الأسود رواية "نهاية الأمس" التي تكاد تنعـــدم بها ألوان الأمل والحياة (الأحمر، الأزرق، الأخضر) في حين كان أغلب ما ورد بها من اللون الأبيض ورد بصيغة تحط من شأن رمزيته التفاؤلية. وقد يعد ذلك من قبيل المنطقي في رواية شبهت أحداثها بـــ "تراجيديا يونانية".

أما الأسود برواية "بان الصبح" فقد كان اللون الحقيقي الوحيد لأنه ظهر في إطار من الألوان المزدوجة أو الباهتة التي تعكس ازدواجة ولاشخصية أغلب الشخصيات في حين بعض ما ورد بها من الألوان "التامة" الأخرى ــ مثل الأزرق ــ ورد بصيغة النفي؛ غير أنها تنتهي بـــ "تغير كل شيء من السواد إلى النور"[(21)]: نهاية تشير إلى تفضيل الكاتب للقرية على المدينة ولنموذج عقلية المجاهد ــ أب نعيمة ــ المحافظ ضد النماذج المدنية المتفسخة.

أما رواية "غدا يوم جديد" فتنتهي هي كذلك بالانقلاب من السواد إلى لمعان نوراني: "لم يبق مكان في الأرض أسود ... انه يوم جديد!". نهاية توحي ظاهريا بالتفاؤل بيد أن علامة التعجب التي ختمت العبارة تجعلنا نشك كثيرا في مصداقية ذلك التفاؤل لأن ما بقي أمام البطلة مسعودة من حياة ومصير لا يعدو ــ في نظرها ــ زيارة إلى" الحجر الأسود" يليها دون شك سفر طويل آخر إلى جحر أسود بالفضاء.

إذا كان انعدام وموت السواد يشير صراحة في أعمال الكاتب إلى الانقلاب نحو الأحسن ونحو الأبيض والمضيء، فان حضوره المكثف في كافة الأعمال يشير إلى خاصية أساسية في أدب ابن هدوقة وهي الالتزام تخيليا بعرض عالم على أسوء صوره، عالم يحمل دعوة ضمنية إلى تغييره وتبيضه. فالمشكلة ليست في هيمنة الأسود في حد ذاتها فـــ" ما

السواد وما البياض، أليس هما صنوين متلازمين تلازم الليل والنهار؟" وإنما المشكلة في غياب الأبيض لون الأمل. فلو وجد الأبيض لزاده السواد رونقا ولمعانا ولفتقه ألوانا زاهية عديدة. وقد يتحول الأسود نفسه بتفتق الأمل لونا فضيا متلألئا مشعا بألف لون.

يمكننا الآن أن نصرح أن برمجة الألوان واقع لا يمكن نكرانه في أدب عبد الحميد ابن هدوقة وأن تلك البرمجة صدرت عن وعي وعن قصدية لدى الكاتب وأنها كانت تابعة لفلسفة وتصورات واختيارات جمالية، سابقة عليها، تبناها الكاتب وسار وفقها في تأليفه لأعماله.

الألوان المبرمجة تقع ضمن عالم تخيّل متماسك الأطراف يصدر عن تصور متكرر للعالم، وقد ساهمت الألوان كثيرا في إظهار جوانب دلالية قد لا ينتبه إليها الدارس أو القارئ من أول وهلة كما أن الألوان مكنتنا من الاطلاع على الحساسية العامة لأدب ابن هدوقة دون اللجوء إلى مكتسبات علم النفس أو التحليل النفسي. فتوظيف الألوان عند ابن هدوقة يشير صراحة إلى ذات ملتزمة لدى الكاتب وإلى انفعاله بمواضيع أدبه وإلى تبنيه لذات ميثولوجية أدبية يحتل التشاؤم والسوداوية أهم محاورها. فالملاحظ أن الأعمال الأخيرة للكاتب تحتوي على أعلى نسبة من الألوان والحق أنها كتبت بنبرات أكثر حيوية ودرامية من الأعمال السابقة لها التي كانت ذات طابع واقعي محايد ظاهريا.

أغلب الألوان الموظفة هي من الصنف البارد. بيد أن تخيل الكاتب لم يقدمها من جوانبها المريحة بقدر ما ألحقها بما يحط من شأنها. أما الألوان الساخنة الموظفة فقد اقتصرت على الأحمر(مع قلة للأصفر وانعدام كامل للبرتقالي) كلون للطموحات الفردية أكثر منه كلون للأمل.

لقد قدمت الألوان بازدواجيتها الرمزية وفي كل الأحوال ربطت بطريقة أو بأخرى بالأسود أو بما يمت إلى دائرة الأسود. بذلك، فأغلب الألوان الموظفة يطغى عليها الجانب السلبي، فالأحمر ورد في أغلبه بمعنى الأنانية والذاتية والأبيض فقد كل ما يعرف عنه من إيجابية والأخضر الذي هو من أحسن الألوان لم يقدم بذلك إلا قليلا جدا أما الأزرق فقد ارتبط بمفهوم الارتحال والتيهان بحثا عن أفق أحسن والبنفسجي وهو لون شعري خاص لم يفارق في كل توظيفاته بأدب ابن هدوقه معنى الموت.

لقد وظفت الألوان في أدب ابن هدوقة حسب دلالاتها العالمية والغربية أو المحلية ونادرا ما كان ذلك حسب دلالاتها أو رمزيتها الإسلامية[22] إلا ما وافق من ذلك الرمزية العالمية.

ثم إن أغلبية الألوان وظفت توظيفا رمزيا يقع في دائرة ما يخص ويكشف ذوات الشخصيات وعلاقتها بالكون. أما توظيف الألوان كنعوت لمنعوتات دون تجاوز الوصف إلى ما يخص الشخصيات فهو قليل جدا.

وقد يمكن تأويل توظيف ابن هدوقة للألوان في إطار التعبير عن ذات لاوعي للكاتب. فهي كثيرا ما عبرت عن ذات انفعال للكاتب بما يكتب. والملاحظ أن وقع توظيف الكاتب للألوان شديد بالأعمال التي تعود إلى فترة شبابه كما في أعماله الأخيرة.

الهوامش

1- أنظر CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. PP. 294 / 299 (سنكتفي بذكر أسماء المؤلفين أو الكتب. فكل الهوامش تحيل على قائمة المراجع)

2- أنظر Fondation Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (fichier htm, sans pagination)

3- أنظر Thierry, x?:«Image mentale et représentation proportionnelle» PP. 1 / 37

4 - أنظر -BOUALIT, Farida - htm

5 - أنظر -BOUALIT, Farida - htm

6- ذكريات وجراح: "المنفى الخمري" ص 10 و"حلم بلون الليل" ص 98

7- غدا يوم جديد ص 14

8- غدا يوم جديد ص 42

9- الجازية والدراويش ص 66 / 67

10- بان الصبح ص 222

11- غدا يوم جديد ص 133 / 134 / 136 / 137

12- ظلال جزائرية: "الجندي والليل" ص 19

13- ريح الجنوب ص 207 / 208

14- ظلال جزائرية :" ظلال" ص 13

15- الجازية والدراويش ص 220

16- الأرواح الشاغرة :" أغنية لا تلحن "ص 27 و30 و32.

17 - P. 671 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A.

18 -CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. P. 671

19- غدا يوم جديد ص 47 و275؛ الكاتب وقصص أخرى: "المغترب" ص 61 و62

20- ذكريات وجراح: "الأزل والبندقية" ص90؛ بان الصبح ص 101 و105 و106

21- بان الصبح ص 320

22- أنظر CHEBEL, Malek PP. 122 / 125

القاريء وإنتاج النص
" قسم البرابرة" نموذجا

د.إبراهيم سعدي

جامعة مولود معمري

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة تبيان أن تأثير القاريء لا يتوقف في الحقيقة عند حدود فعل القراءة وما يتبعها من فعاليات، بل إن دوره سابق على وجود النص ويواكب إنتاجه وخلقه. وبالتالي فإن عمل القاريء لا يأتي بعد النص فقط، كما تركز على ذلك نظريات التلقي، بل قبله أيضا. وهذا ما نحاول توضيحه، متخذين رواية بوعلام صنصال "قسم البرابرة" نموذجا.

"قسم البرابرة"

صدرت رواية " قسم االبرابرة" Serment des barbares لبوعلام صنصال عام 1999، وهي سنة كان فيها العنف قد بلغ أشده في الجزائر. والرواية وثيقة الصلة بهذه المرحلة، لكن الجانب التاريخي المتصل بثورة التحرير يتخللها من بدايتها إلى نهايتها، ولذلك كانت الرواية، في بعد من أبعادها الأساسية، محاكمة لحرب التحرير. وتتأسس بنية النص، الشبيهة من حيث الحبكة والعقدة بالرواية البوليسية، حول وقائع تدور في مدينة رويبة حيث يقوم "العربي"، وهو مفتش شارك في حرب التحرير ومشرف على التقاعد، بالتحقيق بشأن اغتيال مهاجر عجوز يعود إلى أرض الوطن للاعتناء بالجبانة المسيحية الموجودة في المدينة والتي تحتضن أيضا قبورا لأفراد من عائلة "فيلاتا" التي كان المهاجر المقتول، عبد الله باكور، عاملا في مزارعها أثناء الاستعمار، قبل أن يلتحق بعد الاستقلال بهذه العائلة، في تولوز ويعمل في أراضيها هناك. وقد وري المهاجر عبد الله باكور التراب في نفس المقبرة وأيضا في نفس اليوم الذي دفن فيه سي موح وهو تاجر مشبوه وفاحش الثراء قام بتمويل حركات أعمال إرهابية. وبالرغم من أن المفتش "العربي"، المجاهد في صفوف جيش التحرير سابقا والذي وقع في الأسر أثناء تلك الفترة، لم يكلف سوى بالتحقيق في مقتل المهاجر عبد الله باكور، فإنه سيكتشف تدريجيا وجود علاقة بين الجريمتين، تحيل إلى صراعات قديمة بين الجزائريين أثناء الثورة.

<u>تأثير القاريء المرسل إليه:</u>

نعني بالقاريء المرسل إليه ذلك القاريء الذي يشكل النص خطابا موجها إليه بالنظر إلى مشاطرة النص إياه نظرته إلى الأمور ومراعاته لحساسيته وردود أفعاله. إنه ذلك الذي يسميه إرفين قلق القاريء "المقصود" أو "النموذجي" الذي كان في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله.

يقول أ. إيكو: " أن يكون المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركات الآخر- شأن كل استرتيجية."[1] ولا يفرق إيكو هنا بين استراتيجية القائد العسكري واستراتيجية الكاتب إزاء القاريء سوى في " أن المؤلف، بعامة، يسعى في كتابه إلى أن يجعل الخصم رابحا، لا خاسرا"[2]. وبما أن الأمر كذلك فهذا يقتضي تحول القاريء نفسه إلى "نص" والكاتب إلى قاريء له حتى تتم عملية إدراك "أفق انتظاره" لتحديد استراتيجية النص الابداعي المناسبة. ما هو القاريء الذي تسعى هذه الاستراتيجية إلى كسب رضاه أو جعله رابحا إذا ما شئنا استعمال تعبير أ. إيكو؟ نستطيع التعرف عليه من خلال أحكام القيمة المضمرة في السرد ومن خلال وجهات النظر المهيمنة في النص. يمكن أن نستدل عليه، مثلا، من خلال ظروف أسر "العربي" أثناء حرب التحرير. فلقد أصيب "العربي" بجروح في معركة اضطر فيها المجاهدون إلى الانسحاب، فتركوا رفيقهم المصاب على الأرض وجعلوا يغطونه بالحجارة والأغصان وانسحبوا، تاركين إياه في المكان، وراءهم. يقول الكاتب عنه: "عانى أشد رعب في حياته. لقد أدرك بأنهم دفنوه حيا وبأن مستقبله هو الموت في الأهوال"[3]. حينما وصل الفرنسيون إلى المكان اكتشفوا "القبر" و"العربي" الذي دفن فيه حيا، فنزعوا عنه الحجارة والأغصان. وهكذا وقع "العربي" الذي سيصير مفتشا بعد الاستقلال، أسيرا بين أيدي الفرنسيين بطريقة تشبه الخلاص والإنقاذ من الموت المؤكد والمروع نتيجة "فعلة" إخوانه في الكفاح.

بحكم الدلالة التي تنطوي عليه هذه الحادثة المسرودة في النص، يمكن أن نعرف بأن المرسل إليه هو قاريء أجنبي وأن نحدد أيضا، انطلاقا من الحادثة نفسها، بلده إن شئنا. وبتعبير آخر إذا ما طرحنا سؤالا يقول: أي قاريء يمكنه أن يرحب بالطريقة التي وصف بها النص أسر "العربي، وأمكننا الإجابة عنه، استطعنا تحديد مواصفات القاريء

المقصود. إنه من حيث الهوية قاريء ينتمي إلى طرف من الفاعلين الوارد ذكرهم في المقطع المذكور وفي عموم النص؛ قاريء له خلفيته التاريخية والسياسية والايديولوجية ومن ثم له حساسيته أيضا وردود فعله المميزة له بالتالي. أي أن له، على حد تعبير هانس روبرت ياوس "أفق انتظار" محدد إزاء موضوع النص شرط ألا نتوقف عند المكونات الأدبية والثقافية وحدها لهذا الأفق.

استراتيجية الكاتب المعتمدة إزاء هذا القاريء وانعكاسها في النص تكشف عنها أمثلة كثيرة أخرى مثل حديثه عن اتفاقيات إيفيان قائلا بأن: "الاتفاقية هي بالأحرى فخ شكلا ومضمونا؛ ثلاثون سنة بعد الطلاق هانحن مفلسون مع حانين (إلى الماضي) بعدد يفوق عدد سكان البلد ومبتزين يزيدون عما كان يضم من كولون."[4] أو عن الكولون وكيف أنهم "في أقل من قرن، وبفضل قوة العمل، جعلوا من مستنقع جهنمي(مدينة رويبة) جنة مبهرة"[5] . وكذلك في حنين المهاجر عبد الله باكور المقتول، إلى أسياده المعمرين السابقين الذين التحق بهم في بلدهم. فسياق هذا الحنين واتجاهه خليقان بتحقيق تعاطف القاريء الذي انتقته استراتيجية النص وتحيزت له. وهو يتحقق، أعني التجاوب، في هذا المثال وفي غيره، بفعل مبدأ التطابق Identification الذي يفعل فعله في المتلقي الذي تحيز له النص.

هذا المتلقي الذي يحظى بالامتياز نستشفه في سياقات كثيرة أخرى في "قسم البرابرة"، وإن كان ليس له نفس الصورة دائما، كما حين يصف المؤلف منح فرنسا الجنسية ليهود الجزائر(مرسوم كريميو) بأنه قرار " ثوري"، أو في سياقات أخرى مشابهة تستثير التعاطف مع شخصية الإنسان اليهودي عامة.

تأثير هذا القاريء المقصود، لا يتوقف عند حدود المنطوق به، بل يمتد إلى المسكوت عنه أيضا. يتحدث النص عن مدينة رويبة في العهد الكولونيالي، فيقول: "في ذلك الزمن الماضي، كانت تعيش الهناء والرخاء؛ وكانت هيفاء، متأنقة، شهوانية وتحب أن تتزين بالورود".[8] وغير بعيد، يقول عن حاضر المدينة نفسها على لسان المهاجر العجوز بعد عودته إلى الجزائر: "لقد تركت جنة، ولما عدت وجدت جهنم"[6]. تأثير القاريء المرسل إليه على المسكوت عنه في هذين المثالين يتمثل في إغفال ذكر الوجه الآخر للصورة المثالية التي يقدمها النص عن هذه المدينة في العهد الكولونيالي. هذا

المسكوت عنه هو بالذات ما يثير خيبة القارىء العرضي، غير المخاطب – بفتح الطاء- العارف بمضمون المسكوت عنه، الذي بوسعه نتيجة لذلك بأن يرد بمثل القول التالي: "نعم. كانت رويبة جنة في تلك الأيام، لكنها جنة الكولونياليين وحدهم". أمثلة أخرى كثيرة يمكن إعطاؤها بشأن هذا التأثير المزدوج للمرسل إليه، أي في القول وفي السكوت عن القول، في نص بوعلام صنصال. إن استراتيجية "قسم البرابرة" في بعدها الدلالي متفقة مع حساسية هذا القارىء النموذجي ومع وجهة نظره ومع أفق انتظاره بالمعنى الواسع. وهذا يعني أن النص قد اختار قارئه.

وإذا شئنا التحديد أكثر، قلنا إن هذا القارىء يتمثل بالأساس في "ملايين الفرنسيين الذين عاشوا في هذا البلد (الجزائر) واقعا يجعلهم تطابقه الشديد مع تاريخهم الشخصي، بمعالمه واضطراباته، عاجزين عن النظر إليه برزانة"[7] أي أن قراء "قسم البرابرة" المرسل إليهم هم بالأساس ممن يعرفون بالأقدام السوداء. وقد اعترف الكاتب بذلك بلا مواربة في استجواب مع إذاعة rance Culture. "نعم، إن الكتاب يعبر عن حنين الأقدام السوداء وعن الحضور الفرنسي الذي لم تستطع دعاية الـ FLN أن تمحوه أو تحوله إلى وجود شيطاني". وفي نفس الحصة قال بوعلام صنصال: "لا تمضي لحظة دون التعبير بهذه الطريقة أو تلك عن التحسر على مرحلة معينة... يجب ألا نظن بأن الطائفتين، الأقدام السوداء والجزائريين، قد عاشوا عيشة الأعداء. هذا غير صحيح. يجب قول هذه الحقيقة". وفي لقاء من اللقاءات الأدبية التي تنظم في Aix –en – provence يومي 11 و12 مارس 2000 بعد صدور روايته الأولى، تحدث بوعلام صنصال عن مشروع روائي آخر يروي "نظرة فرنسي، من الأقدام السوداء، على الخمسين سنة الأخيرة في الجزائر"[8]. باختصار إن ما يريد بوعلام صنصال أن يظهره لقرائه هؤلاء هو حسن نوايا النص تجاههم، أي حيال تاريخهم وتجربتهم وقضيتهم. وهو بهذه الصفة يقوم بنوع من عملية التطهير لهم.

المؤلف والقارئ وعدم التكافؤ

التأثير القبلي لهذا القارىء يمكن إرجاعه إلى كون النص وافد عليه، فهو لا يتوجه إلى جمهور محلي، وإنما إلى جمهور أجنبي، لا يستطيع النص أن يملي عليه شروطه. إن

علاقة النص والقاريء قد حددها هنا عدم تكافؤ القوة بين الطرفين، المؤلف من جهة والقاريء من جهة أخرى، مما حدا بالنص إلى الانفتاح والرضوخ لأفق انتظار القاريء المقصود. هذه العلاقة غير المتكافئة بين النص والقاريء في الحالة التي تعنينا هي في الحقيقة انعكاس لعدم تكافؤ سياسي وثقافي وحضاري بين الكاتب والقارئ. كما يمكن ربط هذه العلاقة غير المتوازنة بالظروف التاريخية التي أحاطت بإنتاج نص "قسم البرابرة" الذي صدر في أصعب مرحلة مرت بها الجزائر، مرحلة تميزت بالعنف والقتل والدمار والهروب إلى الخارج وانتشار اليأس والخيبة والشك في البلد وبالتالي التشاؤم من المستقبل. وبصورة عامة فإن هذه العلاقة بما تتميز به من عدم تكافؤ ليست غير مظهر من مظاهر عدم تكافؤ العلاقة بين ما يسميه سمير أمين المركز والهامش. هذه العلاقة تحول الكاتب إلى ما يشبه السخرة un nègre على يد القاريء المرسل إليه، بحكم مركز القوة الذي يوجد فيه القاريء المقصود.

وبهذا الصدد، يمكن القول بأن الكثير من النصوص الجزائرية المكتوبة بالفرنسية تتأثر بهذه العلاقة غير المتكافئة التي تحمل، بهذه الدرجة أو تلك، النص الجزائري على تقديم الواقع قيد السرد في صورة ترضي قناعات " الآخر" ومخياله ومركزيته. يمكن أن نشير بهذا الشأن إلى رواية الطاهر جاوت Les Vigiles الصادرة عن دار لو سوي وكيف أنها تقدم صورة عن علاقة المجاهدين فيما بينهم لا تختلف من حيث دلالتها عن تلك التي تكشف عنها ظروف اعتقال "العربي" في "قسم البرابرة" لبوعلام صنصال. ففي نص الطاهر جاوت يربط المجاهدون أحد رفاقهم إلى جذع شجرة ويتركونه في تلك الوضعية بحيث أن هذا "المسكين" لا يجد حلا يحول دون قضاء حاجته داخل سرواله. وتتحدث رواية "منزل الأنوار" المنشورة في دار روبار لافون عن قصر بناه أحد الحكام الأتراك أقامت فيه بعد ذلك عائلة يهودية قبل أن يتحول إلى مقر إقامة للقيادة الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية ثم إلى مسكن لأميرال فرنسي. والمهم في سياق تحليلنا أن جميع الشخصيات التي تعاقبت على الإقامة في هذا القصر تبدو شخصيات إنسانية محببة، لا سيما الأميرال الفرنسي، باستثناء الحاكم التركي الذي ميزه النص بالتوحش والبطش

والقهر، إشارة ربما إلى طبيعة الحكم التركي ككل في الجزائر، حسب وجهة النظر التي أراد الكاتب تبليغها.

تأثير القاريء غير المرسل إليه: نعني بالقارئ غير المرسل إليه ذلك الذي يتعارض "أفق انتظاره" مع قيم النص ووجهات نظره من الناحية السياسية والإيديولوجية، ومن ثم من حيث الوجدان. وهؤلاء القراء الذين هم عموما أولئك الذين يشير إليهم النص أكثر من مرة بلفظة Les arabes والإسلاميين والمعربين. فقد اقترن ذكر هؤلاء في كل مرة بسياق يهدف إلى إثارة حالة لا تعاطف معهم. إنهم المدانون. فبشأن المعربين على سبيل المثال نجد النص يتحدث عن "النهابين الذين تكونوا في الشرق"[9] وعن السلطة التي" تهيج الناطقين بالعربية"[10] وعن الجامعة التي تدرس "ما يمقته العرب: الفكر الحر..."[11] وعن "عادة اغتصاب الأطفال التي جاءتنا من الأتراك وذبح النساء التي تعلمناها من العرب"[12] "أو قوله بأنه "لا يوجد عربي صميم إلا وهو ظالم"[13] وبأن "العربي لا يمكن أن يدخله الإيمان ويبقى هادئا، كان ذلك معروفا منذ ما قبل الأزل، لماذا القدوم من أجل دعوته إلى حب الحياة وإلى ملاطفة زوجته !"[14] أو قوله وهو يصف جوا مثيرا للاستغراب :" الجو كان له شيء غير واقعي irréel. السماء لا تزال في مكانها لكن الأمر مخادع.(...) ترى هل أصبحت النساء حرات في غدوهن ورواحهن؟ والماء يجري في العين؟ والقبلات مسموح مشاهدتها في التلفزيون؟ والعرب يغادرون البلد؟"[15] كل هؤلاء ممن تشير إليهم هذه الأمثلة وكثير غيرها، هم من غير المرسل إليهم، باعتبار أنهم من المدانين في النص ومن المتهمين، أي الأشرار، وذلك إلى جانب "أشرار" آخرين: الإرهابيين، الحكام، المافيا... وهم في بعدهم الدلالي داخل هذا النص نتاج التأثير القبلي للقاريء المرسل إليه.

اللغة والإيديولوجيا والمتلقي: التأثير القبلي للمرسل إليه في "قسم البرابرة" ينحصر في الجانب الإيديولوجي متمثلا في أحكام القيمة التي تتخلله وفي الاتجاهات السياسية والتاريخية والحضارية المتضمنة فيه. وغني عن البيان أن هذه الإيديولجيا ليست هي التي تمنح في حد ذاتها النص قيمته الأدبية، بل التعبير السردي الجمالي عنها.

إن اللغة التي كتب بها النص، أي الفرنسية، ليست العامل المفسر بشكل مباشر لوجهات نظر النص، فالتفسير نجده بالرجوع إلى مكونات أفق انتظار المرسل إليه، أعني القاريء الذي اختاره النص. وما يمكن أن يؤيد ذلك أن النصوص الجزائرية المكتوبة بالفرنسية الموجهة إلى الجمهور المقيم في الداخل، مثل رواية Les sept

التي تروي حرب التحرير لمحمد معارفية الصادرة سنة remparts de la citadelle 2003 عن مؤسسة ANEP لا نعثر فيها على طروحات شبيهة بما نجده في "قسم البرابرة". إنها تتحدث عن الأقدام السوداء خارج المنظور الأحادي والإيديولوجي الذي يجعلهم ملائكة أو على العكس شياطين، كما تتحدث عن المجاهدين ليس كأبطال منزهين، بل كبشر تمتزج فيهم البطولة بالضعف الإنساني، لكن القارئ يخرج مقتنعا بعدالة قضيتهم. وسبب هذا الاختلاف بين هذين النصين المكتوبين بنفس اللغة راجع إلى اختلاف القاريء الذي يقصده كل منهما، وإلى أن العلاقة بين نص بوعلام صنصال والقارئ هي علاقة تكافؤ، بينما هي ليست كذلك بين نص بوعلام صنصال وقارئه النموذجي، أي المقصود. وللسبب عينه لا نجد على المستوى الايديولوجي اختلافا بين النصوص المنشورة في الجزائر تبعا لاختلافها في لغة الكتابة.

ويبدو أن احتواء النص على بعد إيديولوجي يعكس رؤية "الآخر" إلى "الذات"، الجزائر، العرب والإسلام عامة يبدو قيمة مضافة لها أهميتها بالنسبة للقاريء "الآخر" لا سيما الذي ينتمي إلى المؤسسات التي تسهم في تكوين الذوق والاعتراف العام ب " التميز" مثل دور النشر والصحف العامة والوسائل السمعية البصرية التي تحدث عنها ليفين شوكنج في دراساته حول سوسيولوجيا الذوق أو جوليان هيرش في كتابه" أصل الشهرة"، لتقرير الإحتفاء بالنص، والذين يمكن القول، بشأن القراء المنتمين إليهم، بأن نص بوعلام صنصال مرسل إليهم بامتياز. إنه لا يطلب من النص الجزائري المرشح للاحتفاء به من قبل هذه الفئة من القراء فقط أن يكون جميلا، بل أيضا أن يعيد إنتاج تصورات "الآخر" ومخياله عن "الذات". وهذا يعني أنه كما لا يوجد نص بريء، لا توجد أيضا في الحقيقة قراءة بريئة أو تلق منزه. كل هذا يفسر الاحتفاء الذي لقيه كتاب بوعلام صنصال في بلد النشر والفتور عندنا، بالرغم من أن قراءاتنا نحن هي عادة انعكاس لقراءات "الآخر"، أي قراءة لقراءات، أكثر منها قراءات أصيلة. إن أحكام القيمة في "قسم البرابرة" قد أثرت سلبا على التلقي الجمالي للنص من طرف القاريء العرضي، غير المرسل إليه، وليس ذلك بالضرورة نتيجة ذلك التنافر الطبيعي بين الفن والايديولوجيا، كما يؤكد أرنست فيشر بحق، بل بالدرجة الأولى نتيجة التعارض بين قيم النص وقيم هذا القارئ بالذات. فالايديولوجيا في هذه الحالة تشوش على القاريء تلقيه الجمالي للنص. يقول بهذا

الصدد فلفجانج إيزر بأنه "إذا ما أغري القارئ بالمشاركة في أحداث النص، لا لشيء إلا ليجد أنه مطالب عندئذ بأن يتبنى موقفا سلبيا إزاء القيم التي لا يرغب في التحفظ عليها، فعندئذ غالبا ما تكون النتيجة رفضا صريحا للكتاب ولمؤلفه"[16]. لكن التشويش المشار إليه لا يحدث عند القارئ المقصود، أي الذي اختاره النص وتحيز له، لأن تطابق "أفق انتظاره" مع قيم النص يدفع به إلى عدم رؤية الطابع الايديولوجي لهذه الأحكام المؤسسة في مخياله كجزء من بنية الواقع، أي غير متعارضة مع الحقيقة من وجهة نظره، ولذلك لا يرفض الكتاب ولا مؤلفه عكس القاريء المدعو من طرف النص إلى الموافقة على قيم تتعارض مع قيمه. فالإيديولوجيا تتبدى بالدرجة الأولى للقاريء الذي تصطدم قيمه بقيم النص. من هنا تبدو لنا أهمية تخلص النص من الايديولوجيا واستعادة السيادة على نفسه بعيدا عن هيمنة المتلقي، لا سيما الهيمنة القبلية منها.

اعتبارات عامة: الرقابة الذاتية التي يمارسها الكاتب على النص، أي على الجانب المسكوت عنه، ليست غير انعكاس لهيمنة المتلقي. وأكبر من حاول التخلص من هذه الهيمنة هم الرومنطيقيون والسورياليون. إن التأثير القبلي للقارئ يمارس على القول أكثر منه على طريقة القول، أي على الفكرة أكثر منه على الشكل، على المضمون أكثر منه على الجانب الجمالي. إن ما يقوله خطاب سردي ما ليس في أغلب الأحيان سوى ما يسمح القاريء أو المتلقي بقوله. إن تاريخ الأدب في جانب من جوانبه يمكن أن يكون تاريخا لاتساع مجال القول. وما يسمح بقوله في مجتمع، قد لا يسمح به في مجتمع آخر بالنظر إلى عدة عوامل، من بينها اختلاف قيم القارئ. ومن هنا يمكن أن نفهم الاختلاف الذي يمكن أن نلمسه على صعيد التوجهات بين النصوص الجزائرية ذات اللغة الفرنسية الموجهة إلى القاريء الأجنبي عن غيرها من النصوص الموجهة إلى الداخل. وفي حالات خاصة، يمكن للقاريء أيضا أن يفرض اللغة الواجب الكتابة بها. كما هو الأمر عندنا، مثلا، حيث القاريء يدفع إلى الكتابة باللغة الفرنسية، مما يفسر تخلي عدد من الروائيين عن الكتابة باللغة العربية. إن النص باعتباره كائنا اجتماعيا معرض للقهر الذي يمارسه المجتمع.

الـهوامش

1- أمبرتو إيكو، القاريء في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ص 67.

2- ن م.

3- Boualem Sansal, Serment des barbares, Gallimard, p 104.

4 - Ibid, 149.

5 - Ibid.

6- Ibid, p44.

7- Ahmed Mahiou et Jean – Robert Henry, Où va l'Algérie? Editions KARTALA et IREMAM, 2001, p402.

8-Ibid, 394.

9- Boualem Sansal, OP-Cit, p388.

10- Ibid, p386.

11- Ibid, 336.

12- Ibid, p103.

13-Ibid, p 140.

14- Ibid, P241.

15- Ibid,

16- أنظر روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، 2000، ص153.

عودة إلى كليلة ودمنة..
ـ قراءة مِن منظور سرديّ ـ

أ. نصيرة علاك

المدرسة العليا للأساتذة الجزائر

مقدِّمة: مِن بين ما يراود كلَّ باحِثٍ في تحليل الخطاب السّردي نجد البنية التي تقوم لها قائمة متميِّزة في الحكاية سواء كانت شعبية شفويّة أم "رسميّة مدوَّنة"، لكن لا يمكِن حصرُ النّظر في تلك البنية دون الالتفات إلى شعبيّة الحكاية ذاتها، وهي شعبيّة مكتسبَة إثرَ رواجها عبرَ تلك البنية المتميِّزة، وكذلك هي مكتسِحة لعوالِم الإنسان مِن الطفولة إلى الشيخوخة بنِسَبٍ متفاوتة لكنّها تظلّ محيِّرة بمجالات الأحاسيس التي تثيرها والتراكمات الثقافيّة المحليّة والقطريّة التي تنقلها؛ كما تُعدّ ثقافة تصقل العقولَ وتُكسِب اللّغةَ نوعًا من السلطة الجماليّة؛ تشكِّل الحكايةُ ذاكرة شعبيّة تنفعِل معها الأجيالُ المتعاقِبة لأنّها تحمِل الكثيرَ من القيم والسمات، وتُسهِم في رسم صورة عن المجتمع، وتعكِس بنية عن الذهنية وتنمّي الخيال: لكن كلّ هذه الاعتبارات وغيرها ممّا يبدو أنّه واقِعٌ خارِجَ الحكاية نفسها لا يحول دون النزول بداخلها، بل يشكِّل ذلك حافزًا من حوافِز التشويق لارتياد مجالها.

اخترنا السردَ كموضوع لمقالنا لا لنسايرَ اتّجاهًا سائدًا في الوصف النقديّ لكن لملاحظاتٍ لاحظناها أثناء قراءاتنا لحكايات " كليلة ودمنة" أردنا إخضاعها للتجريب، والحكاية المتناولة هي: "**الحَمَامَةُ والثَّعْلبُ ومالِكٌ الحَزينُ**". نحاوِل في هذا التحليل أن نزاوِج بين البعديْن: البنية والشَّعبيّة، ذلك لتفادي الانزواء في النظرة الانغلاقيّة المحدودة وللتنصّل من الانطلاق في الجولة الانفتاحيّة المشرِّدة.

المُدوَّنَة والتّعريف بها: « الحَمَامَةُ والثَّعْلبُ ومالِكٌ الحَزينُ

<u>وهو بابُ مَن يَرَى الرَّأيَ لِغَيرِهِ ولاَ يَراهُ لِنَفسِهِ</u> قَالَ المَلِكُ لِلفَيلسوف: قدْ سَمِعتُ هذَا المَثَلَ، فاضرِبْ لِي مَثَلاً فِي شَأْنِ الرَّجُلِ الَّذي يَرَى الرَّأيَ لغَيْرِهِ ولاَ يَرَاه لنَفسِهِ. قَالَ الفَيلَسُوفُ: إنَّ مَثَلَ ذَلكَ مَثَلُ الحَمَامَةِ والثَّعْلبِ ومالِكٍ الحَزينِ.

قَالَ المَلِكُ: ومَا مَثَلُهم؟

قَالَ الفيلَسُوفُ: زَعمُوا أَنَّ حمَامَةً كَانَتْ تَفرَخُ في رَأْسِ نَخلَةٍ طَويلَةٍ ذَاهِبَةٍ في السَّمَاءِ، فَكَانَتْ الحمَامَةُ إِذَا شَرَعَتْ فِي نَقلِ العُشِّ إِلَى رَأْسِ تِلْكِ النَّخْلَةِ لاَ يُمْكِنُهَا ذَلِكَ إِلاَّ بعْدَ شِدَّةٍ وتَعَبٍ ومَشَقَّةٍ لِطُولِ النَّخْلَةِ وسُحْقِهَا، فَإِذَا فَرَغَتْ مِنَ النَّقلِ بَاضَتْ ثُمَّ حضَنَتْ بيْضَهَا، فإِذَا فَقَسَتْ وَأَدْرَكَ فِرَاخَهَا جَاءَهَا ثَعْلَبٌ قَدْ تَعَاهَدَ ذَلِكَ مِنْهَا لِوقْتٍ عَلِمَهُ بِقَدْرِ مَا يَنْهَضُ فِرَاخُهَا، فَيَقِفُ بِأَصْلِ النَّخْلَةِ فَيَصيحُ بهَا ويَتوَعَّدُهَا أَنْ يَرْقَى إِلَيْهَا فَتُلْقِي إِلَيْهِ فِرَاخَهَا.

فَبَيْنَمَا هِيَ ذَاتَ يَوْمٍ وقَدْ أَدْرَكَ لَهَا فَرْخَانِ إِذْ أَقْبَلَ مَالِكٌ الحَزِينُ، فَوَقَعَ عَلَى النَّخْلَةِ، فَلَمَّا رَأَى الحَمَامَةَ كَئِيبَةً حَزِينَةً شَدِيدَةَ الهَمِّ قَالَ لَهَا: يَا حَمَامَةُ، مَا لِي أَرَاكِ كَاسِفَةَ البَالِ سَيِّئَةَ الْحَالِ ؟ فَقَالَتْ لَهُ: يَا مَالِكٌ الحَزِينُ، إِنَّ ثَعْلَبًا دُهِيتُ بِهِ كُلَّمَا كَانَ لِي فَرْخَانِ جَاءَنِي يُهَدِّدُنِي، وَيَصِيحُ فِي أَصْلِ النَّخْلَةِ فَأَفْرَقُ مِنْهُ فَأَطْرَحُ إِلَيْهِ فَرْخَيَ. قَالَ لَهَا مَالِكٌ الحَزِينُ: إِذَا أَتَاكِ لِيَفْعَلَ مَا تَقُولِينَ فَقُولِي لَهُ: لاَ أُلْقِي إِلَيْكَ فَرْخَيَّ، فَارْقَ إِلَيَّ وَغَرِّرْ بِنَفسِكَ، فَإِذَا فَعَلْتَ ذَلِكَ وَأَكَلْتَ فَرْخَيَّ طِرْتُ عَنْكَ وَنَجَوْتُ بِنَفْسِي. فَلَمَّا عَلَّمَهَا مَالِكٌ الحَزِينُ هَذِهِ الحِيلَةَ طَارَ فَوَقَعَ عَلَى شَاطِئِ نَهْرٍ، فَأَقْبَلَ الثَّعْلَبُ فِي الوَقْتِ الَّذِي عَرَفَ، فَوَقَفَ تَحتَهَا ثُمَّ صَاحَ كَمَا كَانَ يَفْعَلُ، فَأَجَابَتْهُ الحَمَامَةُ بِمَا عَلَّمَهَا مَالِكٌ الْحَزِينُ، فَقَالَ لَهَا الثَّعلَبُ: أَخْبِرِينِي مَنْ عَلَّمَكِ هَذَا ؟ قَالَتْ: عَلَّمَنِي مَالِكٌ الْحَزِينُ.

فَتَوَجَّهَ الثَّعْلَبُ حَتَّى أَتَى مَالِكًا الحَزِينَ عَلَى شَاطِئِ النَّهْرِ فَوَجَدَهُ وَاقِفًا، فَقَالَ لَهُ الثَّعْلَبُ: يَا مَالِكٌ الحَزِينُ، إِذَا أَتَتْكَ الرِّيحُ عَنْ يَمِينِكَ أَيْنَ تَجعَلُ رَاسَكَ؟ قَالَ: أَجْعَلُهُ عَنْ شِمَالِي. قَالَ إِذَا أَتَتْكَ عَنْ شِمَالِكَ فَأَيْنَ تَجعَلُ رَاسَكَ؟ قَالَ: أَجْعَلُهُ عَنْ يَمِينِي أَوْ خَلْفِي. قَالَ: فَإِذَا أَتَتْكَ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وكلِّ نَاحِيَّةٍ أَيْنَ تَجعَلُهُ؟ قَالَ: أَجْعَلُهُ تَحْتَ جَنَاحِي. قَالَ: وَكَيْفَ تَسْتَطِيعُ أَنْ تَجْعَلَهُ تَحْتَ جَنَاحِكَ؟ مَا أَرَاهُ يَتَهَيَّأُ لَكَ. قَالَ: بَلَى. قَالَ: فَأَرِنِي كَيْفَ تَصنَعُ؟ فَلَعَمْرِي يَا مَعْشَرَ الطَّيْرِ لَقَدْ فَضَّلَكُمْ اللهُ عَلَيْنَا، إِنَّكُنَّ تَدْرِينَ فِي سَاعَةٍ وَاحِدَةٍ مِثْلَ مَا نَدْرِي فِي سَنَةٍ، وَتَبْلُغْنَ مَا لاَ نَبْلُغُ، وَتُدْخِلْنَ رُؤُوسَكُنَّ تَحْتَ أَجْنِحَتِكُنَّ مِنَ البَرْدِ وَالرِّيحِ، فَهَنِيئًا لَكُنَّ، فَأَرِنِي كَيْفَ تَصنَعُ؟ فَأَدْخَلَ الطَّائِرُ رَأْسَهُ تَحْتَ جَنَاحِهِ، فَوَثَبَ عَلَيْهِ الثَّعْلَبُ مَكَانَهُ، فَأَخَذَهُ فَهَمَزَهُ هَمْزَةً دَقَّ بِهَا صُلْبَهُ، ثُمَّ قَالَ لَهُ: يَا عَدُوَّ نَفسِهِ، تَرَى الرَّأْيَ لِلْحَمَامَةِ وَتُعَلِّمُهَا الحِلَةَ لِنَفْسِهَا وَتَعجَزُ عَنْ ذَلِكَ لِنَفسِكَ حَتَّى يَتَمَكَّنَ مِنْكَ عَدُوُّكَ، ثُمَّ قَتَلَهُ وَأَكَلَهُ»[1].

شكل المدوّنة: تشكّل هذه المدوّنة نصًّا (بمراعاة طابعها " المكتوب") أو خطابًا (باعتبار طابعها "الشفويّ الحكائيّ الحواريّ")[2]، وأهمّ آية تشهد على نصيّة هذه المدوّنة هو الانسجام الدّاخليّ أي التماسك بين مقاطعها (الجمل) عبر الإحالات الداخليّة القبليّة والبعديّة التي يسيّرها السرد ذاتُه وباتّساق المشاهِد فيما بينها وهو اتّساقٌ تتّم عنه جملة التوقعات التي يحدثها النص في متلقيه، والانسجام الخارجيّ أي بالنّظر إلى مكوّنات النص العلاماتيّة. لكن تعريف الخطاب بأنّه وحدة منسجمة تخضع لقوانين الخطاب لا معنى له إلاّ إذا استطعنا بيان هذه القوانين. وإن تعذّر ذلك، فإنّنا نأمل أن نجد تعريفًا دقيقًا لماهيّة الانسجام. بيد أنّ تعريف الانسجام لا يحلّ المشكلة، فمحلّلو الخطاب يميلون فعلاً إلى تعريف انسجام النصّ بأنّه خاصيّة من خصائص الخطابات عندما تكون سليمة البناء[3]، ونرى أنّ سلامة بناء هذه المدوّنة راجع ـــ لا محالة ـــ إلى كونها نصًّا سرديًّا ووحدة كلامية تامة، مستقلة نسبيًّا ـــ وفقَ تعريف زتسيسلاف واورزنياك للنص ـــ يحققها المتكلم بهدف معين وفي إطار ظروف مكانية وزمنية محددة، ويفرق بينها مجرد توالٍ لأي عدد من الجمل[4].

مكوّنات النص ومعالمه: العنوان « **الحَمَامَةُ والثَّعْلبُ ومالِكُّ الحَزِينُ** ».

العنوان الفرعي الملخِّص لمغزى النصّ وفكرته الأساسيّة، والذي يربط الحكاية بالديوان (مجموعة الحكاية) المتضمَّنة في " كليلة ودِمنة " المقسَّمة إلى أبواب ◄ « <u>وهو بابُ مَن يَرَى الرَّأيَ لِغَيرِهِ ولاَ يَراهُ لِنَفسِهِ</u>« .

السند الذي يربط الحكاية بما قبلها "قدْ سَمِعتُ هذَا المَثَلَ، فاضرِبْ لِي مَثَلاً في" والي لا يمكن التعويلُ عليه من دون الرجوع إلى مقدِّمة "كليلة ودمنة"، وهو الموضوع في حوار كالآتي « قَالَ المَلِكُ لِلفَيلسوف: قدْ سَمِعتُ هذَا المَثَل، فاضرِبْ لِي مَثَلاً فِي شَأْنِ الرَّجُلِ الَّذي يَرَى الرَّأيَ لغَيْرِهِ ولاَ يَرَاه لنَفسِه. قَالَ الفَيلَسُوفُ: إنَّ مَثَلَ ذَلكَ مَثَلُ الحَمَامَةِ والثَّعْلبِ ومالِكٍ الحَزينِ. قَالَ المَلِكُ: ومَا مَثَلُهم ؟ قَالَ الفَيلَسُوفُ: زَعَمُوا [...]».

متن النص « **حَمَامَةً كَانَتْ تفرخُ في [...] ثُمَّ قَتَلَهُ وَأَكَلَهُ** ».

الحكي والقصّة والسّرد: إذا كانت القصّة تعني في إحدى دلالاتها التقنيّة مادة الحكْي، فإنّ الحكي يعني الأحداثَ والأفعال الكلامية المتداولة في القصة. ويبدو أنّ كليهما متوفِّرٌ في مدوّنتنا؛ بل أكثر من ذلك نجد الخطاب بمفهومه: عمليّة "التنصيص" والصيغة التي بها

يتم تشكيل القصة وصياغتها النهائية التي يختارها الروائي كسبيل وأداة للإفهام والتوصيل. وأن السرد هو عملية إنتاج وهو فصل التلفظ الذي ينتج الحكي. وبالتالي فالسرد يرتبط أكثر بالسارد والزوايا التي من خلالها يرصد الوضعيات وهي عادة وضعيات تتأرجح، في الروايات، بين ضوابط موضوعية وضوابط غير موضوعية، أي اعتباطية أو لسانية محضة. لقد ميّز تودوروف في بنية العمل القصصي.

ـ مستوى أوّل، هو مستوى القصّة (كتاريخ)، أو كما نفضِّل أن نقول بالعربيّة كوقائع تخصّ هذا الكون التخيلي لعالم القصة ونتعرف إليها من خلاله. على هذا المستوى يمكننا أن ننظر في المنطق الذي يحكم الأفعال، في نظام الحوافز الذي يدفع حركة الفعل، في الشخصيات وفي العلاقات في ما بينها.

ـ مستوى ثان، هو مستوى القصّة كقول (Discours) أي كلام واقعي (أي له وجوده المادي) يوجِّهه الرّاوي للقارئ »[5].

قد فرّق جيرار جنيت (Gérard Genette) منذ سنة 1972 (تاريخ صدور كتاب "خطاب الحكاية" الأوّل) بين ثلاثة أمور توسّع فيها بعدها في 1983 (تاريخ صدور كتاب "خطاب الحكاية" الثّاني)، هي:

فعل السّرد والقصّة المسرودة والحكي أو التّنصيص (وضع القصّة في نصٍّ)[6].

ينجم عن هذا التمييز قيّمٌ إجرائيّةٌ يهمّ إيضاحُها عبر هذا التطبيق:

الحكي: إذا انطلقنا في تحليلنا من العنصر الأخير فيمكن اختصار الحديث عن الحكي بالقول إنّه، حسب تعريف جيرار جنيت (Genette Gérard)، تنصيص القصّة (Textualisation du récit)[7]؛ وحسب سعيد يقطين «إنّ الحكي يستقطب دائمًا عنصرين أساسين بدونهما لا يمكننا أن نتحدّث عنه. هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقّيه، وبمعنى آخر الرّاوي والمروي له. وتتمّ العلاقة بينهما حول ما يُرْوَى (القصّة). إنّهما معًا عنصران خطابيان!»[8]. فهذه العبارة الأخيرة تشرح لنا لماذا يعدّ الحكي عمليّة وضع القصّة في شكل نصٍّ.

فكلمة « قال» التي افتُتحت بها حكاية " **الحَمَامَة والثَّعْلب ومالِك الحَزِين** " يُسعى بها إلى وضع القصّة على شكل نصٍّ، وهي الكلِمة الّتي تتردّد بين تضاعيف السرد ويتمّ عن

طريقها تسجيلُ "حوار الحيوانات" الثّنائي (**الحَمَامَةُ والثَّعْلبُ؛ الحَمَامَةُ ومالِكٌ الحَزِينُ؛ الحَمَامَةُ والثَّعْلبُ مرّة أخرى؛ الثَّعْلبُ ومالِكٌ الحَزِينُ**)، وهي تعني هنا:

قال الفيلسوف للمَلِك وهذا الأخير هو الشّخص الذي يُحكى له، فهنا (الفيلسوف) هو راوٍ / سارد أول (شخص يحكي) يروي حكايته للملك؛ **فالفيلسوف والملك كلاهما يقع خارج القصّة.** راوٍ / سارد هنا بمفهوم (Narrateur)، أمّا (الملك) **فبمفهوم (Narrataire)؛** إذ تمّ التمييز بين ما يُدعى في الفرنسيّة (Narrateur) وبين (Narrataire)؛ فالأوّل هو مكوِّن محصَّل على شكل شخصيّة / شخص (تحكي)، أمّا **الثّاني هو مكوِّن محصَّل على شكل شخصيّة / شخص يقرأ قصّة أو يستمع إليها[9].**

تقوم العلاقة بينهما على مبدأ الثقة، مع تحفّظ عبّر عنه الرّاوي قائلاً بإيجاز «زعموا» التي هي صيغة تدلّ على غياب صوت المؤلِّف الحقيقي"[10]، أو بالأحرى أسنَد الرّاوي ذلك الزّعم إلى ضمير الجمع الغائب الذي ينمّ عن التزامه حدود الشّكل السّرديّ الذي جاءت عليه أحداث القصّة وهو ما يقوم مقام فعل السّرد (العنصر الأوّل المشار إليه أعلاه)، وهذا أيضًا يُدعى في المصطلحيّة التي أسّس الفرنسيّون تقاليدَها بـ (Narration Enchâssante & Narration enchâssée) " أي أنّ أحدًا يحكي أنّ غيرَه حكى له.."[11].

وقد عالجت مريم فرنسيس هذه الظّاهرة على مستوى نصوصٍ من حكايات "كليلة ودمنة" وأخرى من حكايات "ألف ليلة وليلة" ـــ وهي باحثة اشتغلت كثيرًا على نماذج سرديّة قديمة ممّا أسمته بناء النّص التّخاطبيّ ـــ فخرجت بهذا الرّأي:

« فأوّل ما يلفت الانتباه في النّصين المدرجين هنا [(ابن المقفّع، <u>كليلة ودمنة</u>، النص الثامن) و(حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان)] هو أنّ السّارد يأتي في أوّل سرده بما يعبِّر عن موقفه من الحكاية المَرويّة، وكأنّه يصرِّح أنّه ليس مسؤولاً عن صحّة ما يُروى وأنّه مجرّد ناقل له. فنصّ كليلة ودمنة بدأ بفعل "زعموا"، ونصّ ألف ليلة وليلة بـ "حكي والله أعلم". أمّا الحكاية في حدّ ذاتها فقد علقت بهذه الأفعال وبواسطة أداة المصدر " أنّ "»[12].

وإغفال صوت المؤلِّف الحقيقيّ جعل من تلك الثّقة تبتعد من درجة الثّقة التي تُشترَط مثلاً في رواية الحديث النّبويّ الشّريف. يمكن تلخيص هذه العلاقة حسب تصوّرٍ ثبته حميد لحمداني[13]، بالشكل التالي:

الرّاوي	________	القصّة	________	المَرْوي له

القصّة المسرودة: تشمل القصّة المسرودة كلّ ما يمكن أن يُدعى مضمونًا، وبشكلٍ أوسع العالَم الذي تقترحه القصّة وتبنيه، وتربط الأحداث والأفعال بالأزمنة والأمكنة، تُبدي الكلام (**الملفوظات** المحصّلة في سياقات أحوال معيّة "الزّمان والمكان" والمنبِئة عن مواقف محدَّدة)، وتصف أفكار الشّخصيّات الباطنيّة. فوصف المواقف والمشاهد والأمكنة ملحقٌ بالسّرد لا محالة بل ترافقه، لهذا نجد في القصّة لوحات مشحونة بزوايا ووجهات نظر هي بمثابة ما يُدعى في السّردية (**التّبئير**)، بيدَ أنّ هذه الحكاية يبدو أنّها تعوزِها تلك الزوايا، ربّما يرجع ذلك إلى منطقها الخاصّ بها وهو منطِق يقتضي الإيجاز مثلها في ذلك مثل المقامات.يمكن قراءة مضمون القصّة وفق الخطوات الآتية، بمراعاة القالب (البنية القصصيّة):

"هناك **تمهيد** يُبدي عادةً اعتادها ثعلبٌ بحيلته التي يحتال بها على حمامة، إذ كانت هذه الأخيرة تفرخ في رأس نخلة فكانت تشرع في نقل العش إلى رأس تلك النخلة فإذا فرغت من النقل باضت ثم حضنت بيضها فإذا فقست وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعهَّد ذلك منها فيقف بأصل النخلة فيتوعدها أن يرقى إليها أو تلقي إليه فراخها فتلقيها إليه"

"ويعود الثعلب إلى الحمامة في هذا اليوم الجديد ــ يومٌ آخر مشئوم، لا غرابةَ في ذلك ــ ويطلب منها أن ترمي فرخيها حتى لا يموتا جوعًا. ترفض الحمامة الأم اقتراح الثعلب الجائع، لكنّ هذا الأخير يهددها بأن يصعد إلى الشجرة ويأكلها وفراخَها إذا هي لم تستجب لطلبه".

يجوز التوقّف عن التلخيص عند هذا الحدّ ووضع جملة من استفهامات تشويقيّة تساعد على لمس الجوّ الدراميّ الذي نسِجت على منواله أحداث هذه القصّة:

فهل ينجح الثعلب في خداع الحمامة هذه المرّة أيضاً؟ وهل يتمكّن من الوصول إلى مبتغاه؟ ماذا فعلت الحمامة؟ وما النصيحة التي قدمها مالك الحزين للحمامة؟ وماذا كانت ردّة فعل الثعلب تجاه هذا الأخير؟ وكيف كانت عاقبة كلٍّ من الشّخصيات الحيوانيّة؟".

هنا يبدو المجهولُ ذات أهميّة، وكلّ شيءٍ يدعو إلى مواصلة السرد واستئناف "القصّة ": إنّ مالك الحزين تجرّأ ونصح وهو لم يظنّ لحظةً أنّ المحنة محنة الحمامة لن تلبث حتى تُلاحِقه، وهو ما حصل: الثعلب خيّبت آمالُه هذه المرّة من قبل الحمامة التي كفّت يدَها عن العطاء، لكن الثعلب لم يكفّ يده عن البطش إذ امتدّت هذه المرّة إلى مالك الحزين الذي قطع الطريق أمام شره الثعلب الماكِر.

فعل السّرد:

المَشاهِد والصّراع: إنّ أساسيات **السّرديّة**[14] **(Narratologie)** تكشف أنّ مصطلح (السّرد) يدلّ على **قصّة** مفصَّل فيها ضمن مسارٍ تحوّليٍّ وكذلك على **البنية** العامّة لتلك القصّة، كما أنّه يمكن إنجاز السّرد باعتماد عدّة منظورات. إنّ **سرد** هذه **القصّة** كان على نسق **المشاهد** كما تجلّى لنا من خلال ما عرضناه أعلاه من الملخَّص؛ ووقع التداخل بين المشاهِد بفعل **الحوار** الذي ترِد فيه **الأوصافُ**. و«يُقصَد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد»[15]. وهو تبويبٌ منهجيّ اعتُمد في قصّتنا هذه ــ وذلك على الرّغم من قصرها ــ لكونها تقوم هنا على **الحوار** الذي بواسطته أخذت بعض **الشّخصيّات** تَنْصِب المكائد (الثّعلب المخادِع)، ويحاول البعض الآخر التّخلّص منها أو اتّقاء شرّ الوقوع فيها (الحمامة الضّحيّة)، كما قد نجد من يقف موقف المحذِّر منها فيأخذ في تسديد النّصيحة لكنّه لا يعذره ذلك دون امتداد مخالب المكيدة إليه فتشمله أوجاعها (مالك الحزين "الحكيم" الذي ظلم نفسه وانتُقِص منه). فالحوار هنا كاشف لكنّه لا يمانع أمواج السّرد أن تتلاطم والوصف في خضمٍّ من الأحداث التي أخذت وجهتها المرسومة لها من قبل السّارد. تتكشّف أمامَنا أربعة مشاهدَ أساسيّة:

المشهد الأوّل: مثَّل **المشهد الأوّل** لقاء الحمامة والثّعلب المنضبِط في مواعيده بحيث اعتاد الحصولَ على فِراخ الحمامة كلّما فقصت وهو ما يُعرَف بالسّرد المتزامِن، والدّليل على ذلك الجمل المتوارِدة في النّص: « فإذا فقصت وأدرك فراخها جاءها ثعلبٌ قد تعاهد

ذلك منها لوقت قد علمه بقدر ما تنهض فراخها، فيقف بأصل النّخلة، فيصيح بها ويتوعّدها أن يرقى إليها فتلقي إليه فراخها»، أي يتزامن زمن الوقائع في النّص وزمن السّرد.

المشهد الثّاني: ينتقِل بنا **المشهدُ الثّاني** إلى يومٍ من أيام الحمامة الأليمة حيث التقاها مالكٌ الحزينُ وتبادلا أطرافَ الحديث عرف هذا الأخير من خلاله ما كانت الحمامة تقاسيه من جور الثّعلب الماكِر وما كانت تفقده من صغارها نظرًا لضعفها أمامَ خديعة ذلك الثّعلب، فلبّى مالكٌ الحزين حاجتها إلى النصيحة. ففي هذا المشهد يحدث تلخيص التجربة و**استرجاع** الأحداث عن طريق **الحديث** وإسداء النصيحة عن طريق **الوصف** الذي انطلق بعد فعل (قال لها): «[...] فَبَيْنَمَا هِيَ ذَاتَ يَوْمٍ وَقَدْ أَدْرَكَ لَهَا فَرْخَانِ إِذْ أَقْبَلَ مَالِكٌ الحَزِينُ، فَوَقَعَ عَلَى النَّخْلَةِ، فَلَمَّا رَأَى الحَمَامَةَ كَئِيبَةً حَزِينَةً شَدِيدَةَ الهَمِّ قَالَ لَهَا: [...] ».

المشهد الثّالث: يلخِّص هذا المشهدُ تنفيذَ الحمامة لنصيحة مالك الحزين تنفيذًا ساذِجًا أنساها أن تحتاط وظلّت تتخبّط خبط عشواء إذ دفعتها غفلتُها مرّةً أخرى إلى مكاشفة الثّعلب بمصدر النصيحة التي تلقّتها من مالك الحزين: إنّ هذا المشهد يمثّل **مركز العقدة** الذي لا ينتهي مداره إلاّ حين يدفع هذا الأخير فاتورة ما يشبه حزم الرَّجُلِ الَّذي يَرَى الرَّأيَ لغَيْرِهِ ولاَ يَرَاه لِنَفسِه، أو كما طلب المَلِكُ للفَيلسوف أن يضرب له مَثَلاً فِي شَأْنِه.

المشهد الرابع: بالفِعل إنّه من المنتظَر أن يسعى الثّعلبُ إلى مالك الحزين لينتقِم منه؛ كان الانتقام بنصب شراك وقع فيه مالك الحزين. هكذا يبدأ المشهدُ الأخير المرتقَب: «[...] فَتَوَجَّهَ الثَّعْلَبُ حَتَّى أَتَى مَالِكًا الحَزِينَ عَلَى شَاطِئِ النَّهْرِ فَوَجَدَهُ وَاقِفًا، فَقَالَ لَهُ الثَّعْلَبُ: يَا مَالِكٌ الحَزِينُ، إِذَا أَتَتْكَ الرِّيحُ عَنْ يَمِينِكَ أَيْنَ تَجْعَلُ رَأْسَكَ ؟ قَالَ: [...]».

يوحي حرفُ "الفاء" بالتعقيب المسرِع، لكن تسرّع الثعلّب لم يُفقِده حيلته فكانت "فاءات" المتسلسِلة كلُّها استئنافيّة تبرهِن على حسن تدبير الثعلب وجديّته في ترتيبِ أموره: إنّه الماكِر الفطِن الذي يُتقِن صناعته "صناعة الخسارة وموت الآخر".

وأُسدل السّتار على مشهدٍ وتلا آخرٌ بديكوره الخاصّ ومكانه المغاير يبدأ من حيث انتهى السّابق، قد يمكن الفصل بينهما بواسطة قراءة تكون بمثابة إشعار الجمهور بتغيّر إطار الحكاية.

ففي ظلّ هذا التّصوير للمشاهد قد يؤدّي الراوي إلى استباق الأحداث وذلك من خلال التّبئير الدّاخليّ حيث يكشف المروي له المشهد كأنّه يعايشه في مكان الشّخصيّة التي تؤدّي أدوارَها. ذلك لأنّ القصّة كما سنشاهد لا تتحدد بمضمونها أو بمادتها فقط، وإنما هي طرف في علاقة ثلاثية مركّبة تبدأ بالسارد الذي يبتكر وسائل تقنية لإيصال القصّة كغرض أو كغاية نهائية تسعى للتأثير على القارئ أو المروي له كما يحاول أن يبثّ من خلالها رسالة ما.

هذا التقسيم إلى المشاهد يقرّب الحكاية من الرواية، لأنّ للسّرد المشهديّ قدرةً على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظلّ يهيمِن، ولا يزال، على أساليب الكتابة الرّوائيّة[16]. ويقوم المشهد أساسًا على الحوار المعبَّر عنه لغويًا والموزّع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النّصوص الدّراميّة[17]. وكذلك للمشهد وظيفة أساسيّة بوصفه وجهة نظر لغويّة، تتمثّل في دورها الحاسم في تطوّر الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيّات، وبثّ الحركة والتّلقائيّة في السّرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصّة[18].

لعلّ هذه القرابة بين الحكاية الشعبيّة والرواية من هذه الناحية هي العامِل الذي جعل هذه الأخيرة تلقى المزيد من إقبال القراء ويُصبِح الشّعرُ في موضِعٍ من التأخر بالنسبة للتقدّم الذي لا تزال الرواية تحقِّقه يومًا بعد يومٍ في عصرنا هذا؛ لكن يظلّ هذا الرأي غير محاط بإجماع النقاد. «ويرى علي عقلة عرسان بأنّ في كليلة ودمنة بعض الظّواهر الدراميّة تتجلّى في ظهور معالم شخوص، معظمها طيور وحيوانات، تدخل في صراع في جوانب من المشاهد، الأمر الذي يقدّم إمكانات تقصي من مقومات الظواهر الدراميّة وتحقيقها. وقارئ الحكايات لا يقع على عواطف وانفعالات، وأحاسيس ومواصفات تتمّ عن الشخوص وتبلورها إلاّ في بعض قصص كليلة ودمنة، ومن أبرزها في هذا المنحى "إيلاذ وإيراخت وشاردم" حيث الإنسان يتحرّك أمامنا بعواطف جياشة "الحبّ ــ والغيرة ــ والكبرياء ــ والكراهية ــ والمكر ــ والخبث ــ والتسرع ــ والأسى ــ والانطواء ــ والإخلاص..."[19] »[20].

تقنياتٌ في السرد: يظهر **توافق سرديّ** داخل القصّة في قوله: « فلمّا علّمها مالك الحزين هذه الحيلة طار، فوقع على شاطئ نهرٍ، فأقبل الثّعلبُ في الوقت الذي عرف [...]». وجاء هذا التوافُق لأنّه لا يمكن وضع الآخر على الخطّ، وإسقاطه على محور الأحداث من غير اطلاعه على الأحداث السابقة، إلاّ إذا كانت الشخصية مؤثِّرة وقُصد معاملتها كشخصية محرِّكة لباقي الأحداث، في هذا النّص يحكي الراوي الفيلسوف الذي جاء التسلسل الحدثي على لسانه قصّة (الحمامة والثعلب والمالك الحزين)، إذ لا بدّ من الإقرار أنّ السرديّة (Narrativité) إنّما هي متدرِّجة، أي بتعبير آخر لكي يُثبَت وجود قصّة لا بدّ أن يرفقها تمثيل لتسلسلٍ زمنيٍّ للأفعال والأحداث، لا بدّ بعد ذلك من تحويل مهمٍّ نوعًا ما لبعض خصائص أوّلية للفاعلين أن تتحقّق وقد يتعذّر ذلك، وأخيرًا يجب صنع حبكة تُهيكِل وتمنح معنى لذلك التّسلسل في الأفعال والأحداث عبر الزّمان، هذا بإمكانه أن يميِّز بين أمرين، كما هو من شأنه أن يمنع الخلط بين القصّة بأتمّ المعنى للكلمة وبين مجرّد وصف، وتواجد علاقات بين الأحداث أو وصف شخصيّات بناء على أفعالها فحسب[21].

في هذا النص تقنية **التلازم السردي** لحدثين تناميا في ذات اللحظة المسرودة، وهما: حدث عودة الأمل إلى الحمامة وحدث شروع الثّعلب في مطاردة مالك الحزين. يأتي هذا التلازم ليعبِّر عن صراعٍ يتدفق السّردُ من أصله لكنّه لا يعكِس توتّرًا محتدِمًا، ورغم ذلك فهو ذاهِبٌ إلى أن يفصِل في موضوع الخلاف بين الثعلب والحمامة مِن جهة، وبين الثعلب ومالك الحزين من جهةٍ أخرى؛ ثمّ إنّ الثعلبَ وإن كان واقِعًا في الوسط الصّراعي فهو أكثر اتزازًا، لهذا فالضحيّة ما هي إلا الحمامة ومالك الحزين، ربّما لكونهما قاوما كلّ من جانبه ضدّ العدوّ المشترَك هو ما أدّى إلى الفشل، فرغم التضامن الذي نشأ بينهما صدفة أو عن قصدٍ (إذ نستطيع أن نحدِّد ذلك لقصر الحكاية ولضعف التبئير المعتمَد فيها). ثمّ إنّ الرّاوي لجأ إلى **الإيجاز** عن طريق الإضمار مرةً وبواسطة الحذف أو الإسقاط[22]، وكذلك عن طريق الإحالة القبليّة مستخدِمًا عبارة (بِمَا علَّمَهَا)، «فَأَجَابَتْهُ الحَمَامَةُ بِمَا عَلَّمَهَا مَالِكٌ الْحَزِينُ ». وهذا من شأنه أن يُحقِّق الاتّساق، علمًا أنّ إن إشكاليّة الاتّساق تدخل في علاقة ترابطيّة مع إصدار الكلام، أمّا إشكاليّة الانسجام فتدخل ضمن

علاقة تلقّي الكلام[23]. هذا بالإضافة إلى تقنياتٍ أخرى تأتي الإشارة إليها أسفله مِن حينٍ لآخر في طيات عرضنا لبنية الحوار والوصف والزمان والمكان.

الحوار والشّخصيات والوصف:

الحوار: قد ترك الرّاوي الكلامَ لشخصّياته الحيوانيّة داخل القصّة ليفسَح المجالَ أمامها حتى لنقل الأخبار (إذن السرد بكلّ بساطة). فدور الراوي العالم فى هذه الحكاية دور محدود هامشي إذ لا تعليق على الأحداث ولا المبادرة إلى استباقها، لأن الحكى والفعل السّرديّ تقوم به الشخصيات أيضًا كما رأينا، على حين يكون دور الراوي العالم حيث التعليق على الأحداث أو البدء بها محدودا جداً، وهذا يفضي بنا إلى القول إن الضمير الثّالث أو أسلوب السرد الغيريّ هو المسيطر على هذه الحكاية بصورة عامة. فالرّاوي يشرع هنا في إيراد أحداث القصة الأساسية في استهلالها حيث وصف المكان: «حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة طويلة ذاهبة في السماء (العش)». في هذا المكان وما يحيطه وقعت أحداث المشهد الأوّل الذي يقوم على حوارين:

وقبل أن يعرض نصّ الحوارين، عمد أوّلاً إلى تقنية تلخيص ما جاء في حوارٍ مباشرٍ غاب نصّه: « فَيَصِيحُ بِهَا وَيَتَوَعَّدُهَا أَنْ يَرْقَى إِلَيْهَا فَتُلْقِي إِلَيْهِ فِرَاخَهَا». لا نعرف ما قاله الثّعلبُ وهو يصيح ولا بماذا توعّدها!

حيث دار الحوار الأوّل بين شخصيتين حيوانيتين هما: الحمامة والثعلب في نطاق القصة الأصلية التي جاءت معظمُ أحداثها في الاستهلال كما قلنا، وهو حوارٌ لخّصه الرّاوي، وما لبثت إحدى الشخصيات القصصية (وهي الحمامة) في غضون الحوار الثّاني الدائر (بينها وبين مالك الحزين) أن تعرج إلى سرد قصة فرعية للاستدلال على حالها الكئيب؛ وهي الحال التي تبدو ملامحها أثناء الحوار الدائر (بين الحمامة وبين مالك الحزين) وهو الذي تحدّدَ من خلاله موقفُ مالك الحزين ودوره في سير أحداث القصّة. فالمتأمّل في هذا الحوار يلاحظ أنّه يختصر مأساة الحمامة كما يُحيل إلى تجربة مالك الحزين في الواقع من خلال الدّور الذي أسنِد إليه وهو دورٌ مترامي الأطراف، إذ نجد صدى له في المشهد الأخير حيث تتقاطع خطوطُ الأحداث وتتشابك في انسجامٍ مع

المقدّمات والفصول المتلاحِقة في الحكاية رغم إيجازها المكثِّف للدّلالات؛ والحمامة من غير محاولة أيّ مناورة، تسعى إلى تأمين نفسها.

وقبل أن تنتهي تلك الشخصية المشاركة في الحوار الدائر من إكمال القصة الفرعية، يطرأ موقف آخر ضمن سياق القصة الفرعية تقوم عين الشخصية المشاركة في الحوار بالاستدلال عليه أو توضيحه في قصة فرعية أخرى: ويكمن ذلك (في هذه القصّة) في اقتراح مالك الحزين على الحمامة بأن ترفض إلقاء فرخيها للثّعلب الماكر الجائر الذي كان يتلقّف فرخيها بحيلته. ودار حوارٌ مرة أخرى (ثالث) بين الثعلب والحمامة أجابت فيه بما علّمها مالك الحزين (أعادت فيه هذه الأخيرة أقوال مالك الحزين الناصح) تمّ بأثر رجعي في الزمان، خارجي. **من هنا جاءت فكرة** التمييز بين ما يُدعى في الفرنسيّة (Narrateur) وبين (Narrataire)؛ فالأوّل هو مكوِّن محصّل على شكل شخصيّة / شخص (تحكي)، أمّا الثّاني هو مكوِّن محصّل على شكل شخصيّة / شخص يقرأ قصّة أو يستمع إليها[24]. والثانية في علاقتها بمنظومتي المكان والزمان؛ فهي إما أن تكون رؤية محدودة المجال المكاني ومحكومة بزاوية النظر، وإما أن تصبح بانورامية متعددة في نقاط رصدها المكانية، وقد تقتصر على وعي الشخصية في لحظة السرد أو والنوع الأول هو الداخلي والثاني .فهكذا وقبل أن تكتمل أحداث القصة الأساسية يكون الراوي قد سرد في ثناياها وثنايا ثناياها قصة فرعية أخرى ممّا يضطرّ إلى تغيير المكان وهو المكان الذي أدخله مرّتين كالآتي: « [...] فلمّا علّمها مالك الحزين هذه الحيلة طار، فوقع على شاطئ نهر [...] ». « [...] فتوجّه الثّعلب حتى أتى مالك الحزين على شاطئ النهر ».

يأتي أخيرًا الحوارُ الرّابع الذي طال شيئًا ما وكاد أن ينفصل عن أحداث القصّة الأولى لولا غفلة مالك الحزين الذي لم يتفطّن إلى حيلة الثّعلب فكان يجيب كمن نسي ما جمعه مع الحمامة من حديث النصح الذي وجّهه لهذه الأخيرة.. فجاء حدث انقضاض الثعلب عليه كحلٍّ للعقدة وهو حدث معزَّز بجملته الأخيرة: « يا عدوّ نفسه ! ترى الرأي للحمامة وتعلّمها الحيلة لنفسها وتعجز عن ذلك لنفسك، حتى يستمكن منك عدوّك، وأجهز عليه وأكله ».

فهذه الطّريقة في السرد تستدعي آفاق التخييل الواسعة حتى يتمكّن المستمع / القارئ من استجماع أشتات القصة الرئيسية، وكذا الفرعية الواحدة هنا حتى تكتمل حلقات القصة المعنية. ولعلّ هذه الخاصية الأسلوبيّة في القصّ تعزي لسببين رئيسيين:

أولهما أن غاية الكتاب هي الحكمة، ويلاحَظ أنّ المؤلف الأساسي للكتاب، وهو الفيلسوف بيدبا حسب ابن المقفع نفسه، اهتمّ بألاّ يُفقد قارئه عنصر الانتباه والتركيز في أحداث القصة الرئيسية والقصص الفرعية المتداخلة المفسرة لها طالما أننا قد تذوقنا واكتنهنا المضامين الحكمية في حنايا القصّة.

والسبب الثاني هو أن فن القصة كان في بداياته الأولى. لذا لم يهتم أو يفطن المؤلِّف للتّرابط السرديّ للأحداث. إن آلية التنامي المستمر والتوالد الحكائي هو محور أساسي يحفظ للحكايات المتداخلة وحدتها العامة الفضفاضة ضمن قصّة واحدة.

الشّخصيّات الحكائية: قد يستعصي على المرء فهم كيف أنّ حكايات " كليلة ودمنة " تظلّ مشوّقة رغم غيّاب البطل فيها، فالبطولة عمومًا لا ينال شرف أداء أدوارها إلاّ من يقبل التّضحيات بحيث يتلقّى الضّربات ويردّها، ويرضى بالسقوط لأنّه متيقِّن أنّه سيواصل المسيرة بعد العثرة وبدون تردّد، وسيعتدل في وقفته بعد الانحناء ولكي يتجسّد هذا فالسّرد لا يكفي لوحده، لا، بل لا بدّ أن تكون أحداث القصّة كثيرة تُعرَض في حبكةٍ طويلة النَّفَس حيث يسود التّخييل. ثمّ إنّ هذه المواصفات قد تكون متوفِّرة في تلك الحكايات لكن لم تُعرَض في قالبٍ يمكن تسجيل أدورًا بطوليّة من خلالها. لأنّ الشخصيّة البطوليّة غالبًا ما تكون مبهمة كما يرى نورثروب فراي[25]. نلاحظ في هذه الحكاية مدى تعاملها مع شخصياتٍ رمزية ولكن بطريقة غير ذاتية، ولم يكتف الإبهامُ أيًّا منها. لهذا كلّه يقبع السّرد كحجر زاوية في كلّ مناحي الحكاية، لا يطيل الرّاوي في وصف الشّخصيات، لأنّ غرضه لم ينصب في تمييز شخصيّة.

إنّ أحسن طريقة لدراسة الشّخصيّات هي رصد العلاقات التي ترتبط من خلالها ببعضها البعض. إلاّ أنّ يمنى العيد قد أشارت إلى صعوبة فصل دراسة الشّخصيات والعلاقات فيما بينها عن الحوافز. ذلك أنّ الشّخصيات حين تقوم بأفعالها وتنشئ علاقات فيما بينها، إنّما تقوم بذلك بناء على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل[26].

فهكذا يمكن الانطلاق في التحليل من شخصية "محوريّة" وضبط أهمّ أوصافها وتحديد الحوافز التي تستجيب لها وهي تتصرّف ألواناً من التصرّف المعقول وغير المعقول ومن غير التغاضي عن علاقاتها بغيرها من الشخصيات الحكائيّة التي تستدعي هي الأخرى الإقدام على رسم أوصافها.

أوصاف الحمامة: الحمامة وديعة بطبعها، ليست عنيدة، تفقد الثقة في نفسها بمجرّد ما يمسّها مكروه، مهما اندمجت في عالم الحيوان المفترِس فلن تنسلخ عن عاداتها ولن تصبح أشدّ مراسًا ممّا كانت عليه؛ فيظلّ الاستسلام يترصّدها؛ لكنّها، ورغم ذلك كلّه، لا تنشغِل الحمامة التي وصفها الراوي هنا عن البحث عن حلٍّ ما لمعضلتها ولا يمكن تصوّرها كحال من يفتقِر إلى عناصر الصّمود والرّشاد. بيد أنّ هذه الأوصاف التي تبدو أنّها قارّة لا تمنعنا من طرح مساءلة بريئة: فهل حقًّا الطّبع والغريزة هما اللّذان يتحكّمان فيها أم أنّها وُضِعت لتمثّل دورًا عاكِسًا لنموذجٍ إنسانيٍّ ما يبلغ تمامَه بمنتهى ذلك الدّور؟ هل تعدّ شخصيّة لديها حالة مبدئيّة وحالة نهائيّة ؟

الجواب عن هذا التّساؤل حسب ما كشفه لنا تحليلُنا هو أنّ الشّخصيّات في هذه الحكاية كغيرها من حكايات "كليلة ودمنة" ليست أفرادًا ذاتيّة يُنتظَر أن يكون لديها ملامح متغيِّرة دائمة النمو والحركة والتشكّل والتغيّر تستجيب في حركتها لظروف بيئة تلك الشّخصيّات، بل لا وجود لها إلاّ كأداة لعرض أنماطٍ ونماذج وظواهر هي سابقة الوجود في المجتمع المحلّي أو الإنسانيّ الّذي استمدّت منها، إلاّ أنّ اللّوحة التي عرضناها أعلاه عن الحمامة تدلّ من جهة أخرى أنّها كفيلة بأن تفاجئ القارئ / السّامع المَروي له، فما كان لأحدٍ أن يتصوّر مخرجًا كهذا لولا نسبة معيّنة من التشكّل، قد يكون الدّافع إلى هذه الحركيّة هو ضمان مسار الصّراع في القصّة، فرفع معنويّات طرفٍ فيها وتمكينه من مواصلة الصّراع يعني دعوة الخصم إلى أن يعدّ العدّة ويحسب ألف حساب لمواطن ضعفه.

فالأمرُ لا يتعدّى هنا كون كلّ حيوان يرمز إلى مجموعة من صفاتٍ بشريّة من شأنها أن تثير كوامن النفس الإنسانيّة، ويمكن القول إن الشخصيات الحيوانيّة شخصيات خياليّة بمفهومٍ امتزج فيه الشعري بالاجتماعي، الواقعي بالأسطوري، تواجهها تناقضات وتركُبُها

صراعات؛ فهي متطورة عبر اتصالها بالعبرة التي بثّها الراوي في حكايته، والتي لا بدّ أن يستخلصها الفطن؛ والحكاية عبر تفرعاتها السردية الممتدة إلي الماضي، وعبر اتصالها السردي الواضح بعضها ببعض الآخر تبدو فيها الشخصيات ــ وقد قذفت إلي الوجود ــ شخصيات لا تاريخية، وما يربطها بالعالم إلاّ قراءة المتلقي، وتمحيصه بالأشياء المحيطة مِن حولها، تلك القراءة التي تعتمد على وضع الشخصيات في علاقة بتلك العناصر التي مِن حولها، وهي قِراءة توضح أن هذه الذوات الانعزالية انتولوجيا (موجوديّة) ناتجة عن مصير اجتماعي محدد، وليست وضعاً إنسانياً عاماً.

هذا ما ذهب إليه علي بن تميم بينما كان يحاول أن يستجليَ الشّخصية الدراميّة في السّرد العربيّ القديم فتتبّع خصائصَها قائلاً: «ويعدّ النّموذج الإنسانيّ أهمّ خصائص الشّخصيّة الدراميّة، لأنّه يساعدها على أداء دورها الدراميّ في أتمّ وجه، ولقد فطن أرسطو إلى ذلك [...]»[27]. «أمّا عبد الفتاح قلعه جي فإنّه يرى بأنّ ما يضعف كليلة ودمنة دراميا هو تقديم الشّخصيّة بطبيعتها الباردة بشكلٍ مباشرٍ وفوريٍّ»[28].

وأيضاً غالباً ما تتوزع تلك الوسائل في هذه الحكاية بين ثلاث فعاليات مركزية: ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها، وما تقدّمه عن سواها، وما يقدّمه الراوي عنها.

ومما ينتمي إلى الفعالية الأولى أي ما ينهض الراوي المفارق بأدائه فيما يقدّمه لمرويّه عن الشّخصيات (الراوي عن الحَمَامَة والثّعلب) إذ يتكفّل بعرض مجمل الصفات المادية والنفسية لشخصيات حكايته، قول الراوي عن الحَمَامَة بأنها: « [قَالَ الفَيلَسُوفُ: زَعَمُوا أَنَّ حَمَامَةً] ◄كَانَتْ تَفرَخُ في رَأْسِ نَخلَةٍ [...] فَكَانَتْ الحَمَامَةُ إِذَا شَرَعَتْ فِي نَقلِ العُشِّ إِلَى رَأْسِ تِلْكِ النَّخْلَةِ لاَ يُمْكِنُهَا ذَلكَ إِلاَّ بَعْدَ شِدَّةٍ وتَعَبٍ وَمَشَقَّةٍ لِطُولِ النَّخْلَةِ وسُحْقِهَا، فَإِذَا فَرَغَتْ مِنَ النَّقْلِ بَاضَتْ ثُمَّ حَضَنَتْ بَيْضَهَا، فَإِذَا فَقَسَتْ وَأَدْرَكَ فِرَاخَهَا جَاءَهَا ثَعْلَبٌ قَدْ تَعَاهَدَ ذَلِكَ مِنْهَا لِوَقْتٍ عَلِمَهُ بِقَدْرِ مَا يَنْهَضُ فِرَاخُهَا، فَيَقِفُ بِأَصْلِ النَّخْلَةِ فَيَصِيحُ بِهَا وَيَتَوَعَّدُهَا أَنْ يَرْقَى إِلَيْهَا فَتُلْقِي إِلَيْهِ فِرَاخَهَا ».

ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها، الحمامة وهي لسان حال همّها، كرّست الوصفَ اللاّزم له وما تقدّمه عن سواها، فالأغلب الأعمّ ممّا يفصح عن السمات المميزة

للشخصيات فيها لا يتمّ عبر الشخصيات نفسها بل عبر سواها من الشخصيات الأخرى، كما في هذه المقتبسات التي تتدافع على لسان الحمامة: « **قَالَتْ: علَّمَنِي مَالِكٌ الْحَزِينُ** ».

ما تقدّمه الشخصيات عن نفسها (الحمامة) وعن سواها (الثّعلب) في آنٍ واحدٍ: «**فَقَالَتْ لَهُ: يَا مَالِكٌ الحَزِينُ، إِنَّ ثَعْلَبًا دُهِيْتُ بِهِ كُلَّمَا كَانَ لِي فَرْخَانِ جَاءَنِي يُهَدِّدُنِي، وَيَصِيحُ فِي أَصْلِ** النَّخْلَةِ فَأَفْرَقُ مِنْهُ فَأَطْرَحُ إِلَيْهِ فَرْخِيَ ».

الوصف: إنّه من العسير أن نجد سردًا خالصًا[29]، لهذا اختُزِل كثيرٌ من الحركات الصّادرة عن الحمامة وهي تسعى إلى وضع مستقرٍّ لنفسها ولفراخها فجاء وصفًا: « فلا يمكن أن تنتقل من العشّ، وتجعله تحت البيض إلاّ بعد شدّة وتعب ومشقّة، لطول النّخلة». إنّ وصف فعل النّقل بهذا الشّكل الذي يُبدي الإلحاح على "الشدّة والتّعب والمشقّة" وربط ذلك بـ "طول النّخلة" إنّما هو لغرض التّشديد على فداحة الخسارة التي ستمنيها الحمامة لاحقًا، وكبر حجم التّضحية التي تتجسّمها لعدم مراعاة الجائر لأيّة حرمة، وحدّة الإيلام الذي سيذيقها إيّاه وهو مستهزئٌ بالقيّم. يقول جيرار جنيت: "كلّ حكي يتضمّن ــ سواء بطريقة متداخلة أو بنِسَب شديدة التّغيّر ــ أصنافًا من التّشخيص لأعمال أو أحداث تُكوِّن ما يوصف بالتحديد سردًا (Narration). هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفًا (Description)".

ومع أنّ الفرقَ هنا يبدو واضحًا بين الوصف والسّرد، فإنّ التّمييز على المستوى العملي ليس بسيطًا»[30]. « إذا كان السّردُ يُشكِّل أداة الحركة الزمنيّة في الحكي، فإنّ الوصفَ هو أداةٌ تُشكِّلُ صُورةَ المكان»[31]. « تتحدّد وظائف الوصف ــ بشكل عام ــ في وظيفتين أساسيّتين:

الأولى جماليّة: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكّل استراحة في وسط الأحداث السّرديّة [...]

الثّانية توضيحيّة أو تفسيريّة: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزيّة **دالّة على معنى معيّن** في إطار سياق الحكي»[32].

أوصافُ الحَمَامة منسجمة: الجزع والخضوع والهمّ والغمّ والقلَق، كلّها أوصاف تؤدّي بها إلى الاستسلام لكلِّ الأقدار حتّى تلك التي تدفع بأفراخها إلى فمّ الثعلب، لكن

كانت دائمًا مترقِّبة لعلّ قدرًا يأتيها تدفع به شرّ الدّاهية الذي دُهِيَت به والذي لم تعرف له قناعة ولا نكسةً، **فهي أوصافٌ توضيحيّة وتفسيريّة**، أي توضّح ما يصدر عنها من الأفعال وما تعمد إليه من الأحداث وهي أفعالٌ وأحداثٌ قليلة إذ ظلّت حبيسة حيرتها تركن إلى عشّها كمن ينتظِر فحسب، لولا حلول مالكٌ الحزينُ ووقوعه على النَّخلة وهو وقوعٌ يغيِّر مصير المغبونة ومعه مصير مالكٌ الحزينُ.

لم ترد في هذا النّص مقاطع وصفيّة تفصيليّة تتقاطع مع رصد الأحداث. فالخيبة التي كبُر على الثّعلب أمرُ احتمالها جاءت **كردّة فعلٍ** انطلق إثرها طالبًا لمالك الحزين، وقد ساء ظنّه به بعدما انكشف له خبثُ نفسه، ولا شيءَ يبرِّئ فعلته فالأولى إذن أن يبادره بالسّوء، وفي جعبته حيلة استعصى على هذا الأخير أن يفكِّك رموزها، صحح أنّ المروي له متطلِّعٌ إلى معرفة أحابيلها وهو متشوِّق إلى التعرّف أكثر عن حال مالك الحزين وهو لا يعرف بعدُ ما ينتظره من العواقب. فكان بإمكان الراوي أن يستطرِد في وصف هذا الأخير وهو منشغِل في عالمه بما لا يمتّ بأيّة صلةٍ إلى فعلته السابقة إلاّ في حدود ما يرتب الأفعال الحكائية في القصة حسب زوايا محددة يقف فيها السارد وينظر منها إلى الأشياء المتحركة والثابتة أمامه فيصِف ويحدد للمتلقي أبعادها كتغيّر أحوال شخوصه والمدّة الزمنيّة والحجم والمسافة والوضع.. الخ.

المكان والزّمان وأوصافهما: قد يثير فضولَنا، ونحن نتعامل مع هذه الحكاية، غيابُ المكان المحدَّد والزمان فيها، هذا من جهة، لكن لا ينبغي أن تغيب عن أذهاننا الدلالة الفنية الناجمة عن بنية الغياب المكاني والزماني من جانب آخر قد أسهم في إضفاء الصبغة الجمالية المرتبطة بالأثر الباقي للنص لدى المتلقي. بيد أنّ هذا التعميم لا يمنعنا مِن النّظر في هذين العنصرين المؤطِّرين والمنظِّمين للسّرد.

-**المكان المخيف:** يمكِن تصوّر وقوع أحداث الحكاية في الغابة أو بالأحرى "الغاب"، فيها كلّ احتيّاجات الحياة، حيث وفرة الرّزق مشروطة بالسّعيّ، لكن ليس فيها المأمن، فالحمامة إلى أن تغدو إلى عشّها تظلّ مهدَّدة وفي صراعٍ مستمرٍّ مِن أجلِ ضمان بقاءها وبقاء صغارها، بل هناك مَن يطاردها حتّى إلى عشّها، وأشدّ الويلات وأخطرها أنّه ثمّة مَن يقصدها متلبِّسًا بلباس الوديع، إنّه الثّعلب الذي عليها أن تقاوِم ضدّه وضدّ حيلته

ومكره وضدّ المخاوف التي يثيرها الثعلّب وكلّ ما يحيط من حولها وهي في مكان غير آمن في الحقيقة، واستمرارها في الحياة متوقِّف على مدى تمسّكها بها أم عدمه.

فكلمة "العشّ" التي استعارها قاموسُ اللّغة العادية مِن عادات الطيور ليدلّ بها على المأمَن والسّكينة والسعادة فيقال "العشّ الزّوجي"، وكلمة "الرّوضة" التي انتقلت من عالَم الطبيعة والحيوانات إلى المجتمع الإنسانيّ فأضحى يطلّق من باب التشبيه "روضة الأطفال"، كلّ ذلك وغيرُه يحمل دلالات على أمكِنة اعتادتها الحيواناتُ وأكسبتها قيّمًا شدّ ما انصرف إليها الإنسان لحسن ظنِّه المحمول على جانبها الإيجابيّ. ها هو الراوي يشير بها إلى فداحة الخطأ الذي يقع فيه الإنسانُ بظنّه ذاك، "قانون الغاب" هو المسيطِر. لعلّ تالراوي باختياره الغابة يريد أن يرسم لنا صورة يتمتّع بها الطفلُ ويحلّق عبرَ أجوائها، لكن على العاقِل أن يفكِّر في العِبر ويستخلصها.

الزّمان الغائب: إنّ جعلَ الأحداث في بوتقة زمانيّة يضمن تسلسلها لأنّ للزمان نظامَه الخاصّ، لكن الزّمان التاريخيّ هنا غائب، تظلّ الحكاية خالدة ما بقي المتلقّي (المروي له الي تُؤثَر عن طريقه)، وهي مأثورٌ تتواصل الأجيال في حكيها. والحكاية الشعبيّة كثيرًا ما تتجرّد عن الأزمنة لأنّ الزّمان يقيِّد: ألا تُفتتَح الحكايات، كلّ ثقافة وشأنها ـــ بصيغة على غرار: "كان يا ما كان في قديم الزّمان" المهمّ أن يظلّ الراوي مطلاًّ من خلال الحكاية التي يرويها على زمنٍ غابِر غابت عقودُه وخلَت لكنّها مثيرة للإعجاب والدّهشة، لا بدّ أن تُغرَس تجربتها في الذاكِرة، ولم يشهد عليه أحدٌ من الأحياء الحاضِرين: هو زمن يحقّ للحيوانات أن تتكلّم فيه، يرويها الرّاوي من أجل أن ينقلها إلى غيره لأنّه يعتبِر نفسَه حلقة في سلسلة زمانيّة متواصلة الأوصال ومرتبطة الأواصِر.

إذن الزمان ممتدٌ إلى القديم لم تتعيَّن لحظاته إلاّ باعتباره مقياسًا لتسلسل أحداث القصّة، أمّا الغابة فقد تحدّدت بوصفها «غابة»، ليس أكثر، لأنّها عنصر مهما تحوّل العالَم وبلغ الإنسانُ مبلغَه في التحضُّر، فلا مجالَ لنفيها وإقصائها من حيِّز الإنسان والإنسانيّة. وهو ما نشاهِده اليوم في استحضار الفرد المدنيّ عناصِر الغابة في المدينة.

أصبح مِن الضّروريّ الأخذُ بالتفريق بين زمن القصّة الذي قد نجِد فيه المزج بين التاريخي والذاتي إذ يتتبّع عبرَه الراوي ويتابِع حركة الحياة، وبين زمن السّرد وهو

التّرتيب والوتيرة التي يحتكم إليها السّارد في حكيه وسرده، حيث تسلسل الأحداث ويُعتمَد فيه الاستِرداد وهو الرّجوع إلى الوراء وتتماهى مع حركة الطبيعة هذه المرّة.

تحديد الزمن بتداخُل الأحداث: لاحِظ هذا النضج في تصوّر تعاقُب فترات الزمان، هو نضجٌ قد يُسقِط الزّعم الذي يجعل الحكاية من أبسط أنواع السرد:« فإذا فقصت وأدرك فراخها جاءها ثعلبٌ قد تعاهد ذلك منها لوقت قد علمه بقدر ما تنهض فراخها، فيقف بأصل النّخلة، فيصيح بها ويتوعّدها أن يرقى إليها فتلقي إليه فراخها». « فَبَيْنَمَا هِيَ ذَاتَ يَوْمٍ وَقَدْ أَدْرَكَ لَهَا فَرْخَانِ إِذْ أَقْبَلَ مَالِكٌ الحَزِينُ، فَوَقَعَ عَلَى النَّخْلَةِ ».

زمن التعقيب الذي ينمّ عن انفعالٍ مفاجِئ:« فَتَوَجَّهَ الثَّعْلَبُ حَتَّى أَتَى مَالِكًا الحَزِينَ عَلَى شَاطِئِ النَّهْرِ فَوَجَدَهُ وَاقِفًا».

سبق القول أعلاه إنّ السّرد قصّة مفصّل فيها ضمن مسارٍ تحوّليٍّ وهذا التّحوّل يحدث عن طريق حَدَثٍ غير منتظَر، إنّ النسق الزمنيّ يستجيب لهذا الغرض.

خاتمة: إنّ هذه الحكاية ذات البناء الرمزي العالي تنضح بروح التّناصح بين بعض فئات من الحيوانات ــ حسب زعم راويها المقترِن بالإشارات الرّمزية لمؤلِّفها ــ يتمثّل هنا في نصيحة مالك الحزين التي سدّدها للحمامة التي وقعت فريسة جشع الثّعلب؛ وتكاد القّصة تطفح بالعنف والوحشية والمكر مِن جهة ما اتّسم به الثعلب بشكل انتقم به من الناصح المغرور. هي انعكاس طبيعي للواقع المعايش وما يتخلله من حروب وأزمات وإشكاليات واصطباغه بطابع "قانون الغاب" للأقوى.

ما يثير الانتباه هو تركيز السارد على معاينة أسباب طلوع هذا بفضل التحايُل وسقوط ذاك بتشخيص الأخطاء التي يقع فيها تلميحًا أو تصريحًا، وهو يحرص على أن ينأى عن أيّ تدخُّل آدميٍّ عدا قانون الغاب الذي رغم ذلك لا يخلو منه المجتمعُ البشريّ.

هذه مساهمة متواضِعة نريدها أن تُنزَل في حدود تجريب التحليل السردي، بل القِراءة السرديّة لنصٍّ تراثيٍّ هو حكاية من " كليلة ودِمنة " نعود إلى هذه الأخيرة لأنّها لا تزال تأسر الألبابَ وتمتّع الخواطِر بسماتها المتميِّزة، والحكاية هي "الحَمَامَةُ والثَّعْلَبُ ومالِكٌ الحَزِينُ". ولئن كان من أبرز ما يميز هذه الحكاية فيض المتفاعلات النصية فيها في منحاها الحكائي، ولاسيّما التفاعل النصّي الذاتي، فإنّ من أبرز ما يميزه أيضاً فيض

تلك المتفاعلات نفسها على المستوى البنائي ومبناها الرمزي، وأفاق التخييل الواسعة، وتمظهراته، ومن الخطأ الركون إلى الرأي السائد بعد "ألف ليلة وليلة" معينا وحيدا للسرد عبر التاريخ العربيّ. فتجليات ابن المقفع بوصفه ساردًا أكثر تجذرا في عمق النصوص التي نزعت إلى إقامة واقع موازٍ للواقع الخارجي. بينما كان المتن الحكائي في "الليالي" بمثابة تطابق مع الواقع الخارجي الذي يتمثله، فضلا عن إن البعد التسلوي في الليالي يطغى على سواه، بينما يطغى الرمز السياسي على سواه في حكايات ابن المقفع. فما هو دورُ السرد في ذلك كلّه؟

1 – كَلِيلَة وَدِمْنَة، لبيدَبا الفيلسوف الهندي، نقله من الفارسيّة إلى العربيّة عبد الله بن المقفع، طبعة جديدة عُنِيَ بِشَكلِها مع شرح ألفاظها محمّد موهوب بن حسين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 1998، ص.238 ــ 239.

2 – لا ندّعي هنا أنّ التمييز بين مفهوم (النص) ومفهوم (الخطاب) قائمٌ فقط على الطّابع الكتابي الذي يغلب على الأوّل والطابع الشفويّ السائد في الثّاني، بل لا نرغب أن يُعمَّم هذا الاستنتاج، إنّما أردنا بالشفوية والكتابة الحالَ التي تكون عليه الحكاية كونها تؤثَر في الغالب عن طريق الشفوي ثم يتصدّى كاتبٌ من كتّاب الثقافة التي تشيع فيها لتدوينها وتنظيمها بأسلوبه، ولما كان مصطلحُ (الخطاب) كثيرًا ما يأتي كمرادِف لمصطلح (الكلام) فيصحّ اعتبار طابعه الشفويّ؛ ثمّ إنّ هذا ليس موضوعَنا وإلاّ واصلنا في تحديد كلّ واحدٍ على حدة.

3 – يُنظَر: آن روبول وجاك موشلار، التّداوليّة اليوم: علم جديد في التّواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمّد الشيباني، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت، 2003، ص.210.

4 – يُنظَر: زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، ترجمة وتعليق سَعيد حسَن بحيري، ط.1، مؤسسة المختار، القاهرة، 2003، ص.53.

5 – يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيويّ، ط.2، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص.164 ــ 165.

6 – يُنظَر: Gérard Genette, Figure III, Ed. Seuil, Paris, 1972. الطبعة المعتمَدة هنا هي: G. Genette, Figure III, Ed. Cérès, Tunis, 1996, p.343 - 409، ترجمة العنوان (Figure III) بـ (محسّنات III) والعنوان الفرعيّ (Discours du récit) بـ (**خطاب الحكاية**) كان من قبل سعيد يقطين.
G. Genette, Nouveau discours du récit, Ed. Seuil, Paris, 1983.

7 – يُنظَر: Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau & al., Dictionnaire d'analyse du discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p.486.

8 – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ: الزّمن ــ السّرد ــ التبئير، ط.3، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء ــ بيروت، 1997، ص.283.

9 – يُنظَر: Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau & al., Op. cit., p.485.

10 – يجدر بنا التذكير أنّ **كليلة ودمنة** مجموعة حكايات تعود لأصول هندية مكتوبة بالسنكسريتية. حيث تُروى قصةٌ عن ملك هندي طلب من حكيمه (بيدبا) أن يؤلّف له خلاصة حكمته بأسلوب مسلٍّ. لكن النص العربي على أي حال لم يترجم عن الأصل الهندي إذ يبدو أنّه انتقل لعدة لغات قبل وصوله للعربيّة. تذكر بعض المصادر أن ابن المقفع قام بترجمته إلى العربية من ترجمة فارسية بهلوية. في حين تذكر مصادر أخرى أنه نقل من الفارسية إلى السريانية ومنها للعربية. فهكذا على الرّغم من أنّ النّص ينسَب إلى أصول غير عربية، فقد جرت عليه إضافات عربية ارتبطت بالكثير من مظاهر الحياة العربية وعكَس الواقع الداخليّ للحكايات واقعًا خارجيًّا.

11 – يُنظَر: .Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau & al., Op. cit., p.485

12 – مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته: نظم النّص التّخاطبيّ ــ الإحالي، ج.2، سلسلة دراسات لغوية (3)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص.44.

13 – يُنظَر: حميد لحمداني، بنية النص السّرديّ: من منظور النقد الأدبيّ، ط.3، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء ــ بيروت، 2000، ص.45.

14 – يعود الفضلُ إلى تودوروف Todorov في اشتقاق مصطلح (Narratologie) الذي نحته في عام 1969 للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المتخصص بالدراسات السردية.

15 – يُنظَر: حميد لحمداني، المرجع السّابِق، ص.78.

16 – يُنظَر: حَسَن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، (د. ت)، ص.166.

17 – يُنظَر: حَسَن بحراوي، المرجِع السّابِق، ص.166.

18 – يُنظَر: حَسَن بحراوي، المرجِع السّابِق، ص.166.

19 – نقلاً عن: علي عقلة عرسان، جذور دراميّة ومسرحيّة، ص.31.

20 – علي بن تميم، السرد والظاهرة الدراميّة: دراسة في التجليّات الدراميّة لسرد العربي القديم، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء ــ بيروت، 2003، ص.94.

21 – يُنظَر: ,p.484. Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau & al., Op. cit

22 – يُنظَر فيما يخصّ الحذف أو الإسقاط: حَسَن بحراوي، المرجِع السابِق، ص.156.

23 – يُنظَر: Georges-Elia Sarfati, Précis de pragmatique, Coll. Linguistique (128), Ed. Nathan, 20002, p.77.

24 – يُنظَر: .Ibid. p.485

25 – يُنظَر: نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، ط.2، سلسلة نظرية الأدب (1)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص.428.

26 – يُنظَر: يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيوي..، ص.52.

27 – علي بن تميم، السرد والظاهرة الدراميّة: دراسة في التجليّات الدراميّة لسرد العربي القديم، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء ــ بيروت، 2003، ص.93.

28 – علي بن تميم، المرجِع نفسه، ص.95.

29 – يُنظَر: حميد لحمداني، بنية النص السّرديّ: من منظور النقد الأدبيّ..، ص.78. أحال إلى: G. Genette, Figure II, Ed. Seuil, Paris, 1976, p.56.

30 – يُنظَر: المرجِع نفسه، ص.78. أحال أيضًا إلى: G. Genette, Figure II, Ed. Seuil, Paris, 1976, p.56.

31 – يُنظَر: المرجِع نفسه، ص.80.

32 – يُنظَر: المرجِع نفسه، ص.79.

جماليات الفضاء المديني في الرواية الجزائرية

أ. الهادي بوديب

جامعة بجاية

1 ــ إشكالية الفضاء:

قبل التطرق لجماليات الفضاء المديني في الرواية الجزائرية لابد أن نبرز إشكالية مفهوم الفضاء والذي يعتبر المدخل الرئيس للمقاربة التي نتوخاها بالموضوع المنشإ حول المدينة بصفتها فضاء روائيا.

إذن، ما يمكن أن نوضحه بداية وحسب تقصينا لمفاهيم الفضاء في حقل السرديات، فهذه الأخيرة وبالرغم ترسيمها لعدة آليات وإجراءات تتعلق بالسرد وهويته الجمالية في دائرة الخطابات المتاخمة له إلا أننا لا نعثر على تصور واضح لمفهوم الفضاء فهناك آراء متنوعة تحاول أن تقدم لنا بعض المعالم لتحديده لكنها تبقى غير كافية وناضجة، أي "قد لا نجد أثرا لنظرية قائمة في الفضاء السردي ولكن قد نعثر على مسار للبحث في هذا المجال، وهو مسار غالبا ما يرسم بالموازاة مع المسارات الأخرى المحددة بمعالم واضحة"(1).

وفي هذا الإطار يضع لنا جوزيف إكيسنر مسارا جماليا للفضاء، فهو يميز بين "أولا، استخدام الفضاء بحسبانه تشييدا شكليا في النص، وثانيا، طبيعة الفضائية بوصفها منهجا نقديا للقراءة"(2).

فالفضاء يمكن اعتباره إنتاجا نصيا من ناحية تشكله، فهو يتموقع في بنية النص، فهذا الأخير الذي يحدد هويته وحتما تكون اللغة هي صورته، هذا على صعيد التشكيل، وعلى صعيد آخر يبقى الجزء المهم هو القراءة التي تقرأ هذا الفضاء وطرائقها التي تنتهجها في تحليله ونقده.

2 ــ الفضاء – المدينة: نظام التشكيل:

كيف تتحول المدينة في المتن الروائي بوصفها فضاء قبل كل شيء؟

1 / 1 لغة الفضاء المديني:

إن اللغة هي المدخل لأي مقاربة أو تصور في ميدان الدراسات الأدبية الحديثة، فهي بعد ثورة اللسانيات أصبحت تشكل أهم الممارسات البحثية والنقدية.

ومن هذا المنطلق، ما هي لغة الفضاء المديني في المتن الروائي الجزائري، وكيف تشكلت من خلالها الفضائية المدينية جماليا؟

وحتى يتسنى لنا إعطاء أهم مميزات لغة الفضاء المديني سنركز على بعض النماذج المقطعية السردية المتنوعة والتي من خلالها يمكن استخلاص أهم عناصر الفضاء المديني الجزائري.

1 / 2 المدينة ولغة السرد الموجه:

ونقصد بلغة السرد الموجه تحديدا الخطاب السردي السبعيني والذي اشتغل فيه على بؤرة الأحداث وكان محركها الراوي من الخارج – من الناحية التقنية التبئيرية السردية – وبالإضافة إلى ذلك الغايات والمقاصد الموجهة للأبعاد الإيديولوجية والجمالية، (فكري في ضيق شوارع الجزائر والتواءاتها وصعودها وهبوطها، فكري في الديمغرافية التي نحن فيها... ثم في خضم كل هذا تخيلي الرجال من سن الرابعة عشر إلى سن السبعين لأن الرجال على ما يظهر يولدون حتى في سن السبعين، تخيليهم حابلين، هذا في ثلاثة أشهر، وذاك في خمسة، والآخر في الثامن... لأنه قبل ثلاثة أشهر، لا يظهر الحمل على ما أظن "تفكر في نفسها" ثم من كل ذلك حاولي أن تتخيلي مشهدا عاما في أي نهج أو شارع أو ساحة من الجزائر، إنك يقينا لا ترين مشهدا فذا لم يخطر على فكر بشر لأن الرجال لا يستطيعون البقاء في البيت)(3).

نستشف من هذا المقطع أن الفضاء المديني عن الجزائر وشوارعها تحول إلى قانون جمالي في توجيه لعبة السرد حيث انتقل من دائرة الوصف للحيز الجغرافي المؤطر للحدث ليحيل إلى فعالية توجه تخييل الفضائية وتكسير الثنائية الثابتة بين الحيز الفضائي الرجالي والحيز النسوي، فهي إعادة تشييد للفضاء المديني، وحتى يكون هذا، اعتمد المقطع على نظام تشغيل السخرية(4) والتي بدورها تبدد الثوابت والحواجز، فالسخرية قاعدة جمالية يعتمد عليها السرد الموجه ليبث قضاياه الممكنة كالمدينة التي يسكنها الرجال، والتي لم تعد صالحة لهم، فهناك استفزاز جمالي تحركه رؤية مضادة لهم [فهن الحيز الهامشي تحول من مراقب لنسق السرد المديني إلى فاعل في هذا السرد] مبددا بذلك لعبة احتكار الفضاء، لأن المحصلة هي فضاء لصراع مفتوح بين إيديولوجيتين ترسم ملامح المدينة الجزائرية؛ بين مدينة رجولية ذكورية تعيش على أنقاض وبقايا الفضاء التاريخي الذي شكلها وهيأ لها أسباب تواجدها، ومدينة أنثوية نسوية يحركها السرد المتعاطف معها.

ولولا هذا السرد الموجه لما عثرنا على ملامحها وسماتها الانتقادية، والأهم من ذلك الروح الانتقادية العالية [فكري] البوصلة إلى هذه المدينة المحاصرة بالديمغرافية المتراكمة والتي أصبحت فضاء تراكميا معقدا بشريا وكذلك جماليا، فالتعاطي السردي يشعرنا بهذه الحالة المذكورة آنفا في المقطع وبقدر ما هناك إشارات وكلمات مشحونة في هذا الاتجاه، بقدر ما تكون الكلمات محصورة في نسق سردي، إلا أنها توحي ضمنيا بجوهر دلالاتها السياقية والمرجعية، فـ(الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب إيديولوجية بقدر أو آخر، وكلمته هي قول إيديولوجي، واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية. والكلمة قولا إيديولوجيا هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية)[5]. إنها تتكئ على المخزون الواقعي بشقيه المادي والجمالي لتتحول إلى تشكيلات للنظام السردي، الذي يخلق بدوره فضاء للمتخيل. وتبدو المدينة كانبثاق وتيمة جمالية تعيد ترتيب أجوائها وصورتها وفق ما يسمح به فضاء الكتابة وطرائق انتمائها توضيحا لهويتها؛ سواء كانت في صورتها المتعارف عليها؛ مدينة مسيجة بالعنف واللانظام والتدافع البشري، وحتى في أوج بشاعتها التي يستغلها السارد ليؤثث منها الأفعال الجمالية على مستوى الكلمات والجمل السردية، لأن بروز المدينة في وسط هذا التبشيع الجمالي ضرورة فنية، يثيرها المرجع الفضائي الذي كونها، ودفع بها لتكون مصدر الاستلهام والتأمل، ومن ثم إعادة بناء الصياغات الممكنة والمحتملة في أعراف الجماليات الأدبية، بحكم انتمائها إلى نظام شعرية اللغة السردية في بحثها عن قوانين الكتابة السردية، خاصة إذا كانت تنهض مشروعيتها في تبني شكل يتماهى مع الفضاء ومحتواه [المدينة].

وإذا وجهت توجيها إيديولوجيا؛ فالغاية أن تخلق شكل مدينة جديدة على أنقاض مدينة انتهت، مثل ما قدمته رواية الزلزال حيث عملت على توجيه مشروعها السردي من خلال أطروحة بطلها (عبد المجيد بوالأرواح) كدلالة رمزية لمدينة اضمحلت وبقيت تقاوم آخر أنفاسها، بوقوفها أمام التحولات التي طرأت على مدينة قسنطينة (نصف مليون برمته في المدينة فوق صخرة ما الذي أتى بهم إلى هنا؟ أهي مدينة صناعية؟ لا. أهي مدينة تجارية؟ لا. أهي مدينة ثقافية؟ لا. بعد وفاة ابن باديس وانفراطنا، لم يبق في قسنطينة علم أو ثقافة)[6].

يظهر المقطع جملة من التساؤلات حول هوية مدينة قسنطينة وخصوصياتها وطابعها وبنيتها الثقافية والتجارية والصناعية، ولكن الأهم من ذلك، من يثير هذه التساؤلات وينفيها في الوقت نفسه، أليس شخصية بوالأرواح الذي يتموقع ضمن (الفضاء الروائي يمتد على

مدينة قسنطينة مسجلا العلاقات المضاعفة بين الإصلاحيين بالأمس، والوضعية الحالية للثورة الفلاحية)[7].

إن تحريك الأسئلة على لسان بوالأرواح هي مقدمة فكرية لتعرية المكونات الإيديولوجية التي شكلت روح هذه الشخصية، فهي في وضع بدأت تفقد كل ملامحها، حيث لم تعد تملك مقومات التحليل والاستقصاء، فالمدينة التي كانت ملكا لها انفلتت منها إيديولوجيا واقتصاديا.

وضع السارد الشخصية في زاوية عارية جدا، وحاصرها وحجم وعيها بين أداتين [أهي] استفهام، و[لا] النفي، حرفين كافيين لتهديم هذه الشخصية، والكشف عن غربتها وحسرتها في جمالية سرد التساؤل والنفي، لأن القصدية الإيديولوجية هي القتل المبرمج للوعي المديني الإقطاعي القروسطوي.

في هذا الإطار فإن شخصية بوالأرواح ما هي إلا رمزية مقنعة لعلامات الماضي الذي هندس وتراكم على قسنطينة.

وعملُ السارد في تكثيف وتكرار للأدوات المذكورة سابقا، كان لها وقع جمالي في ثنايا المقطع، فبين كل تركيب سردي تؤكد على الشيء ونفيه في الوقت نفسه. فقضية الإيديولوجية المطروحة ليست أفكارا مجردة وآراء متباينة، بل هي نسق جمالي تستنطقه اللغة الساردة للكيفيات المطلوبة منها في دقة اختيارات الكلمات والحروف، والنسق الذي تظهره بإبراز وجهات النظر المتقاطعة لا يتحقق إلا إذا عرفت اللغة المنتقاة ونوعيتها، أثناء عملية التوظيف والاتصال.

1 / 3 المدينة: ولغة السرد المضاعف:

عندما تتضاعف لغة السرد حول كلمة نواة، في بنية نص أو مقطع، تصبح الرهانات الجمالية على محك في صناعة شعرية الكتابة والمعاني المصاحبة لها، فكثيرة هي الأعمال الأدبية الرائدة التي صنعت أسطورتها الفنية على فكرة واحدة أو على جملة نواة، والباقي اللغوي والمعجمي هو امتداد دلالي لها، أو حوامل شكلية مكملة لها (كانت المدينة تظهر وكأنها أنيقة، أو بالأحرى هادئة أو شبه ساكنة، على الرغم من الدبابات الرابضة في النقاط الحساسة منها والركام والحطام، والواجهات المحروقة والبنايات المحطمة والزجاج المبعثر وشظايا الفلز المهشمة والسيارات أو ما تبقى منها المكلسة، أما أشجار النخيل هذه العيثام وهذا الميناء كان ذلك يضفي على بعض الشوارع الكبرى صبغة خاصة، فحولتها

إلى بطاقات بريدية فلكلورية فأزالت عنها تلك المسحة الرهيبة، ومحت تلك المظاهر الكارثية المتحلية من خلالها فخفضت من وطأتها على الأنظار)[8].

فالمتأمل في هذا المقطع، يلحظ أن مركزية بناء السرد كانت المدينة. هذه الكلمة تولدت منها كل الكلمات والحمولات الدلالية، حيث ارتقى السرد إلى كل المفارقات الممكنة، وبالرغم من هدوئها وجمالها، إلا أن هذا الجمال في صيغه الظاهرة يغري على استلطافها. إنها المدينة الواسعة التي تستوعب كل التناقضات، ولولا هذه السردية الفضائية المضاعفة، والنسوج اللفظية والتنوع الدرامي، وشعرية كلمة المدينة المتألمة بفعل الانكسار وآثار التهديم، لما تولد عنف نصي شعري (قوانين الكتابة الشعرية).

فالعنف المبرمج جماليا أضفى هذه المسحة التشكيلية على المدينة، فأنتجت فضائيتها المتلبسة بالحياة، وفعل الاشتراطات، والسوابق المتراكمة عليها.

إن الوعاء اللغوي الذي أظهره المقطع، وانطلاقا من تيمة المدينة، وعلى ضوئها، أُنتج كمّ لفظيّ معجمي مضاعف من ناحية التصوير والتشبيه، والتي تبدو في صورتها الأولى وكأنها في حالة احتضار وموت سريري. ولكن المقاومة الجمالية، وهي غاية المقاصد الشعرية، تفتح لنا وجها فنيا آخر [فحولتها إلى بطاقات بريدية فلكلورية]. فهذه الجملة الأخيرة أراد منها السارد أن يلخص الجملة النواة، ليس على الصعيد الدلالي فقط، بل كذلك على مستوى استثمار الإمكانات التي يشتغل عليها الفن السردي، ودوافعه للكتابة، واستراتيجيتها.

فالكتابة السردية دائما تنهض على إرث مرجعي تداولي، تعيد من خلاله منجزاتها في تصوير فضائيتها النصية والموضوعاتية (ظهرت المدينة كأنها رئاية مزيفة بمهارة كلية، أو مشاهد أخرجها مخرج سينمائي أو مسرحي عبقري، وكأنها تحولت في النهاية إلى ديكور سينمائي من الورق المقوى)[9].

عمل السارد كل ما في وسعه ليجرنا دائما إلى مخرج واحد لهذه المدينة المحاصرة بضيق الأفق والنفاق الأخلاقي، الذي سيطر على منظمتها السلوكية، حيث أبقى نظام المراوحة بين البعد الواقعي والبعد الفني.

المدينة أصبحت الفن السردي ذاته وشحناته، وتوظيفه لأدوات التشبيه [كأنها]، فالتشبيه وتمثيل الصور يقود المخيلة إلى كل الجماليات [السينما، المسرح، ...] وكأن الوعي الجمالي أوجد أساسا من أجل هذه المدينة، فاتحة الشعريات المتنوعة والمتداخلة.

(فالمدينة الآن بطبيعة الأمر مضطربة مكلومة مجروحة محروقة مهزوزة متمايلة مذعورة مرضوضة... وميتة)[10].

إن هذا الإجماع اللغوي والتأكيد على دلالة معجمية واحدة، والمتناسلة في خيط واحد، لإعطاء صورة المدينة المنتجة لمواصفات واحدة [الألم، الموت، الضياع، الحرق، الذعر] كلها ألفاظ تصب في نطاق توجه هذه المدينة لفنائها ودمارها (منذ زمن بعيد والمدينة تنام لهدوء كبير على زيفها الغامض، كل الهمجية المخبأة تخرج الآن دفعة واحدة مثل القيح الذي كان ينام طويلا)[11].

إن المعجم السردي الذي اشتغلت عليه الرواية العربية الجزائرية لإظهار بنية وصورة المدينة – طبعا – حسب المقاطع المذكورة آنفا، يصب في معنى واحد، وهو أن كل ما يتصل بالمدينة هو لا مدينة. إنها أنظمة غرائزية لغوية نسقية على حد تعبير (لاكان).

إن لغة المدينة السردية تمركزت حول دلالة معجمية واحدة من حيث الكثافة والمعاني المصاحبة لها، فالاجترار والتكرار من قاموس سردي محدد ينتج حتما فضائية واحدة للمدينة الجزائرية.

الهوامش:

1. Le discours du roman : Henri Mitterand, Paris, 1986, P 193.
2. جوزيف إكيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص: 13.
3. عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح، دار الآداب، ط3، بيروت، 1991، ص: 202، 203.
4. المقصود به من الناحية الشعرية القانون الجمالي الذي استعمله السرد.
5. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1988، ص: 110.
6. الطاهر وطار: الزلزال، دار العلم للملايين، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، بيروت، 1984، ص: 72.
7. سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص: 68.
8. رشيد بوجدرة: فوضى الأشياء، دار بوشان للنشر، الجزائر، 1990، ص: 13.
9. نفسه، ص: 14.
10. نفسه، ص: 15.
11. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، دار الفضاء الحر، ط1، الجزائر، 2001، ص: 51.

مسائل في نظرية الترجمة والترجمة الأدبية

أ/ سامية إدريس
جامعة عبد الرحمن ميرة ــ بجاية

مارس الإنسان الترجمة منذ القدم حيث عثر على آثارها الأولى في عهد المملكة المصرية القديمة عام 3000 ق.م في منطقة الشلال الأولى، واتخذها الرومان وسيلة لنقل عناصر بأكملها من الثقافة الإغريقية[1] واعتمد عليها المسلمون لنقل المعارف والعلوم والآداب من الثقافات الفارسية والرومانية والهندية واليونانية والنبطية وغيرها، حيث كانت مدرسة بغداد قطبا نشطت فيه الترجمة وازدهرت المدرسة العربية للمترجمين في الأندلس وحتى بعد جلاء المسلمين منها كانت مدرسة طليطلة للمترجمين تقوم بنقل الترجمات العربية للأعمال العلمية والفلسفية اليونانية، والتي شكلت أولى دعائم النهضة الأوروبية. وراج هذا النشاط في العصر الكلاسيكي، إذ نزعت الترجمات إلى التأقلم مع مقتضيات "الذوق الرفيع" آنذاك. وقد لعبت ترجمة النص المقدس دورا فعالا في تاريخ الترجمة، إذ يفرق القديس جيروم Saint Jérôme (347 ــ 420 م) بين ترجمة النصوص الدنيوية وترجمة النص الديني الذي يفرض ترجمة حرفية، كلمة بكلمة، لأن نظام الكلمات فيه أحد ألغازه التي تستوجب الأمانة في نقلها، وقد سادت هذه النظرة في ترجمة النص الديني طوال العصور الوسطى ولم تتخلى الكنيسة عن حرصها على الصرامة الحرفية إلا بتأثير رغبتها في نشر الديانة المسيحية حيث غيرت موقفها لصالح ترجمة يراعى فيها الوضوح والأناقة والمقروئية [2] هذا وقد كان لانفتاح الكنيسة على اللغات الرومانسية أثره البالغ في لغات وآداب شعوبها فــ" قد وضعت ترجمة لوثر للكتاب المقدس في 1922 م الأساس للألمانية الحديثة، كما كانت لترجمة الملك جيمس أثرها (..) في اللغة الانجليزية وأدبها"[3] ومنذ أن سمح بترجمة الإنجيل La Bible إلى الفرنسية ظهرت ترجمات كثيرة، ورافق هذا النشاط إثارة للمسائل المتعلقة بمضمون وبفعل الترجمة بحد ذاته. بالإضافة إلى ذلك، فإن الدراسة العلمية لمشاكل الترجمة انطلقت أول ما انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية في ارتباطها بالحاجات الناجمة عن ترجمة الإنجيل إلى أكثر من ألف وثمانمائة لغة الذي

تصدت له المؤسسة الأمريكية Américain Bible Society والتي أدار مصلحة الترجمة فيها اللساني يوجين نايدا E. Nida، وقد أنتج نايدا عددا معتبرا من الأعمال والمقالات والكتب التي ترصد مشاكل الترجمة والحلول التي يقترحها من وجهة نظر لسانية[4].

إن لممارسة الترجمة تاريخا حافلا، وقد صحب هذا النشاط على مر العصور آراء ونظرات في مفهوم الترجمة ومجالاتها والصعوبات التي تطرحها على المترجمين والإشكالات التي تثيرها على الأصعدة التطبيقية والنظرية كذلك، وقد تبلورت كل هذه المقاربات في العصر الحديث في إطار ما يسمى "نظرية الترجمة".

سنحاول في هذا المقال الاقتراب من مفهوم الترجمة عموما والترجمة الأدبية على وجه التحديد، حيث نهدف إلى إنارة جوانب من الإشكالات التي تطرحها في ضوء نظريات الترجمة المختلفة.

إذا كانت الترجمة نقلا أو تحويلا لنص معين من لغة إلى لغة أخرى، فإن عملية الانتقال لا تتم مباشرة وبشكل تلقائي حيث تطرح الترجمة صعوبات ومشاكل ذات طبيعة جد متنوعة، وتتعقد المسألة أكثر حين يتعلق الأمر بترجمة الأدب.

أثارت عملية الترجمة إذن نقاشات عدة عبر تاريخها الطويل وقد تركزت في مجملها حول " الصراع بين الترجمة الحرة والترجمة الحرفية ..(و) التناقض بين استحالتها أصلا والحاجة المطلقة إليها"[5]. لكن ميلاد نظرية الترجمة ارتبط بالتفكير حول اللغة عموما، وقد لعبت اللسانيات دورا هاما في تبلورها بوصفها فرعا معرفيا ينظر لعملية الترجمة ويقترح الحلول للمشاكل النظرية والعملية التي تنجم عنها، حيث " تنبع نظرية الترجمة من علم اللغة المقارن، وهي ــ في إطار علم اللغة ــ جانب من علم الدلالة بصورة رئيسية، حيث إن لجميع مسائل علم الدلالة علاقة بنظرية الترجمة، كما أن لنظرية الترجمة علاقة وطيدة بعلم اللغة الاجتماعي"[6]، هذا إلى جانب السيميائيات وعلم الأسلوب والنقد الأدبي دون أن ننسى المنطق والفلسفة، تساهم كل هذه المعارف في إثراء نظرية الترجمة وفي حل المشكلات التي يطرحها "تحويل شفرة لغوية .. أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة إلى شفرة أخرى"[7] ويؤدي هذا الانتقال من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف إلى ضياع جزء من المعنى. وهذه إحدى المشكلات الرئيسية التي تحاول نظرية الترجمة معالجتها، بالإضافة إلى تساؤلات أخرى مثل: ما هي الترجمة؟ كيف نترجم؟ ما هي

التغيرات التي تطرأ على النص عند عبوره من لغة إلى أخرى؟ ما هي شروط وخصائص الترجمة الجيدة؟ وهل توجد معايير ومبادئ أو طريقة مثلى للترجمة؟

تسعى نظرية الترجمة للإجابة على كل هذه التساؤلات وغيرها مما يتطلب منها الانفتاح على علوم وتخصصات كثيرة، "وينصب اهتمام نظرية الترجمة بشكل رئيسي على طرائق الترجمة المناسبة لأكبر عدد من نصوص الترجمة أو فئاتها، وتقدم لنا هذه النظرية كذلك إطار عمل من المبادئ والقواعد المحدودة والتلميحات لترجمة النصوص ولنقد الترجمات، أي تعطينا خلفية لحل المشكلات المتعلقة بالترجمة ..(و) تقدم لنا أفكارا مفيدة .. حول العلاقة بين الفكرة والمعنى واللغة، وحول المظاهر أو الجوانب العالمية والثقافية والفردية للغة والسلوك، أي فهم الثقافات، كما تقدم لنا نظرية الترجمة أفكارا مفيدة حول تفسير النصوص التي يمكننا توضيحها بل وحتى استكمالها أو الإضافة إليها عن طريق الترجمة "[8] في حين ينحصر موضوع علم الترجمة Traductologie في دراسة عملية الترجمة Le Traduire وعمل المترجم.

الاتجاه اللغوي والاتجاه الأدبي في نظرية الترجمة:

ساهمت اللسانيات في نظرية الترجمة مساهمة هامة كما حدث في الدراسات الأدبية وفي العلوم الإنسانية الأخرى مثل الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي، وقد تعاملت النظرية اللغوية مع الترجمة على أنها مسألة لغوية بحتة وجزء لا ينفصل عن علم اللغة العام.

فقد عمل فيدوروف A. V. Fédorov على عزل العملية الترجمية L'opération traduisant ليؤسس للدراسة العلمية لها وقد وضع كمسلمة أولى أن الترجمة "عملية لسانية، وظاهرة لسانية، واعتبار أي نظرية للترجمة يجب أن يدرج ضمن مجموع التخصصات اللسانية"[9]. يعتبر كاتفورد Catford الترجمة مسألة لغة واللسانيات تدرس اللغة، مما يسوغ جعل الترجمة موضوعا من مواضيع اللسانيات، وهو نفس ما ذهب إليه كل من فيناي Vinay وداربلنت Darbelnet حين اقترحا تسجيل الترجمة في إطار اللسانيات[10].

لكن المترجمين أنفسهم والمترجمين الأدبيين على وجه الخصوص كانوا أول من عارض هذا الاقتراح، فهم يعتبرون الترجمة فنا، لا يمكن بأي حال أن تنسب إلى المعرفة العلمية الصارمة وإلى التحليل اللساني خاصة، وهو الموقف الذي صاغه إدموند كاري .E

Cary في كتابه "كيف ينبغي أن نترجم؟" الذي صدر في 1958 م حيث يرى أن أطروحة فيدورف وفيناي لا تصمد أمام اختبار الوقائع وبأن الترجمة إذا ما أحصينا كل مظاهرها في كل تعقيدها، لا تبدو قابلة للاختزال إلى وحدة تعريف علمي تبرره اللسانيات بشكل كامل، حيث يقول "الترجمة الأدبية، ليسن عملية لسانية، إنها عملية أدبية"[11].

ولنستطرد في هذا السياق لنشير إلى القضية الخلافية حول مكانة الترجمة الأدبية ضمن أنواع الترجمة المختلفة بحسب أنواع النصوص، حيث يذهب بعض الدارسين إلى أن الترجمة الأدبية ليست مجرد ترجمة متخصصة مثلها مثل ترجمة الأخبار والعلوم المختلفة حيث يفترضون اختلافا نوعيا في طبيعة الترجمة الأدبية، ينبثق أساسا من طبيعة النص الأدبي واللغة الأدبية الراسخة في ثقافتها. ففي النص المتخصص تكون اللغة وسيلة وأداة للتواصل لكنها في النص الأدبي أدثر من ذلك، وترجمة الأشعار والأدب والفلسفة والنصوص الدينية وكثير من كتب العلوم الاجتماعية والإنسانية تنتمي لحقل آخر للإنتاج الإنساني ألا وهو حقل الإبداع[12].... لكن من الدارسين من يبقي الترجمة الأدبية ضمن الترجمة المتخصصة ولا يعتبرها نوعا مستقلا بذاته من أنواع الترجمة، دون إنكار الخصوصية النى تفترضها الترجمة الأدبية.

يجيب فورتوناتو إسرائيل .Israël Fortunato، مدير البحث في ESIT [13] في حوار له عما إذا كانت الترجمة الأدبية نوعا متفرّدا بالنفي، مؤكدا على خصوصيات الكتابة الأدبية والتي حددها عند حديثه طبيعة المعنى في العمل الأدبي حيث يصفه بالتعقيد لأن الموضوع الظاهر للنص الأدبي كناية والأهم هو الكشف عن المكنى عنه، فكل أدب مجاز والعمل الأدبي نص مفتوح قابل لتعدد القراءات بالاستناد على هذه الشبكة أو تلك من شبكات الدلالة التي يزخر بها النص. بعبارة أخرى، إن معنى النص الأدبي لا ينضب أبدا والمعنى الحقيقي له لا يتأتى من الفكرة بل من المزج بين المفهومي Le notionnel والانفعالي L'émotionnel المتقولب في الشكل، وهذه كلها اعتبارات تحتم على المترجم الأدبي، قبل الشروع في الترجمة، أن يأخذ في الحسبان درجة تعقيد النص وتشابك مستوياته المتنوعة، مع الإشارة إلى أن الشكل الذي يمنح العمل الأدبي بعده الجمالي عن طريق التلاعب بالإيقاعات والأصوات والأحجام وابتكار استعارات حية ونسيج لغوي متفرد ...لا يعدو في النهاية أن يكون وسيلة لإحداث الأثر الجمالي. فإذا ما اعتبرنا "الأثر

الجمالي" الناتج عن الشكل الأدبي هو رهان الترجمة الأدبية، فإن أمكانية الترجمة تظل قائمة، وتعنى الترجمة حينئذ بالبحث في اللغة– الثقافة الهدف عن المكافئات القادرة على إحداث انفعال مماثل لدى القارئ. ويشير فورتوناتو إسرائيل إلى أنواع أخرى من الممارسات اللغوية التي تتمتع بقدر من هذه الخصوصيات مثل الشعارات الإشهارية والخطابات السياسية...، ولكن، كما هو الشأن في حالات أخرى، يتعلق الأمر دائما بفهم موضوع الحديث Le propos، وتقييم الإستراتيجية اللغوية والخطابية التي وظفها الكاتب بغية إعداد عملية التحول Le transfert وفق المعايير العامة المتعلقة بقابلية القراءة وكثافة التعبير إلى جانب قدرة المرسل إليه على الفهم والاستيعاب.

نجد نفس الموقف عند الباحث محمد عناني، حيث يعرف الترجمة الأدبية قائلا "هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة..مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة، أي الترجمة في شتى فروع المعرفة (...) في أنها تتضمن تحويل شفرة لغوية .. أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة.. إلى شفرة أخرى. ووجود المبادئ اللغوية العالمية.. والطاقة اللغوية الفطرية المشتركة بين البشر جميعا لا ينفي أن الشفرات المستخدمة فعليا في الكلام تختلف من لغة غلى لغة أخرى، وتقتضي التحويل ... ابتغاء توصيل المعنى الذي هو الهدف الأول للمترجم"[14]، وهو إذ يتحدث عن توصيل المعنى يميز بين نوعين من الشفرات "فإذا كانت الشفرة اللغوية هي مناط البحث في علوم اللغة بصفة عامة، فإن الشفرة الأدبية – ونعني بها مجموع القواعد والأعراف السائدة في تراث أدبي معين، هي مناط البحث في فنون الترجمة الأدبية"[15] وهو يعيدنا بذلك إلى الفكرة الأولى حول النظرية اللغوية والنظرية الأدبية في الترجمة، على أننا لا نقصد هنا افتعال قطيعة داخل نظرية الترجمة، فقد تمكن الاتجاهان من التفاعل ومضت نظرية الترجمة نحو آفاق أرحب خاصة مع النظرية التأويلية للترجمة.

النظريات المعيارية للترجمة:

كانت الترجمة، قبل علم اللغة أكثر ما تكون امبريقية، إذ قلما تساءل المترجمون عن ممارستهم الخاصة، لكن تاريخها الطويل أتاح مراكمة كم من الآراء واللفتات التي كانت تحاول تحديد معايير لما يجب أن تكون عليه نظرية الترجمة، "وهي آراء لا تحاول بصورة

عامة التمييز بين أنواع النصوص المختلفة ونوعياتها (والتي كانت مرتبطة أساسا بالكتاب المقدس أو الأدب) ونجد أنه بينما كانت تلك الأفكار تمتاز بقوتها من الجانب النظري فإنها كانت قاصرة في جانب الطريقة والأمثلة العملية، ويتضح لنا أنها انتقلت تدريجيا من المعالجة الطبيعية أو الحرة نحو التحليل الحرفي للأصل، إن لم تكن الترجمة الحرفية له"[16]

كان شيشرون Cicéron أول المنظرين في هذا الاتجاه، يفرق بين المترجم العادي وبين "الخطيب" الذي لا يترجم كلمة بكلمة بل يراعي أناقة العبارة بأن يجعلها ملائمة للاستعمال اللاتيني ن وهو بذلك ينتصر للترجمة التي تهتم بالتلقي أو الجمهور، وتتوجه نحو اللغة الهدف. أما القديس جيروم مترجم الإنجيل، فقد كان يحبذ الترجمة الأمينة للنص المقدس والترجمة الحرة للنصوص الدنيوية، ومبدؤه في الترجمة يحبذ "بالأحرى ترجمة المعنى على ترجمة كلمات النص"[17] وقد كان يطبقه في ترجماته التي اعتنى فيها بجمال الأسلوب أكثر من أي شيء آخر. وقد ساد موقفه إزاء ترجمة النص المقدس طيلة القرون الوسطى حيث كان على المترجم أن يلتزم تقريبا بعدد كلمات النص الأصلي في النص المترجم، بل وحتى عدد الحروف وقد تخلت الترجمات الدينية عن حرفيتها تدريجيا بعد القرون الوسطى لصالح مقروئية ووضوح وأناقة أكبر في التعبير، أما في عصر النهضة فقد وضع اتيان دولي .E Dolet قواعد للترجمة الجيدة، يستعيد في بعضها بعض مقترحات شيشرون، ويركز فيها بالخصوص على على ضرورة مراعاة اللغة الهدف والبحث عن أسلوب جميل، مرن وأنيق لكن قواعده لم تلق صدى إلا في قرون موالية وظلت الترجمة الحرفية التي تمجّد الأصل وترجح الأمانة والدقة على جمال الأسلوب هي المسيطرة، إلى أن جاء العصر الكلاسيكي الذي فرض ذوقا أدبيا معينا انسحب حتى على النصوص المترجمة. من الصعب تلخيص منطوق معايير الترجمة في هذا العصر نظرا للطريقة المجازية التصويرية والضمنية التي استعملها المترجمون لتعريف طريقتهم في الترجمة، فهم يتحدثون عن الوضوح والبساطة وعن الحس السليم، ويؤكدون خاصة على الذوق الرفيع، مما يشهد على أسبقية التلقي في توجيه المترجم في عمله [18] وهذا ما يستلزم ترجمة متحررة من النص الأصلي، مضحية ببعض دقته في سبيل تكييف لغة وأسلوب الترجمة مع الذوق المتعارف عليه، وقد أدت المبالغة في هذه النزعة التي تجعل من الترجمة فنا وتؤقلمها مع التلقي، مفضلة التوجه نحو اللغة الهدف على حساب اللغة المصدر بـــ أنطوان بيرمان A. Berman غلى إعداد قائمة

يحصي فيها ما أطلق عليه "النزعات التحريفية في الترجمة" les tendances déformantes de la traduction في اللغة الفرنسية مشددا بذلك على فكرة مهمة مفادها أن إساءة ترجمة رواية هو في جعلها متجانسة، فهي بذلك تفقد العلاقة بالغريب الذي تنطوي عليه وتظهره، وهذه النزعات الموجودة لدى الفرنسيين ــ يقول بيرمان ــ نجدها كذلك عند الانجليز والاسبان والألمان (أي) أصحاب اللغات المهيمنة، إنها تشكل كلا منتظما هدفه النهائي، الواعي أو غير الواعي، من طف المترجم، يتمثل في تخريب أرض الأصول لصالح المعنى و"الشكل الجميل".[19]

يحيلنا هذا الطرح إلى إثارة إحدى القضايا الخلافية في نظرية الترجمة، والمتعلقة بدورها الثقافي، فهل المطلوب من الترجمة عموما والترجمة الأدبية خصوصا هو الاحتفاظ بخصوصية لغة وثقافة النص الأصلي أم أن عليها التركيز على المكونات الأدبية ذات الطابع الإنساني الشامل؟

تتبنى الباحثة كريستين ميسون رؤية بيرمان حول ضرورة التعامل مع النص كجزء من الثقافة التي ينتمي إليها "وعليه فإن دور الترجمة حسب هذه الرؤية هو تعريف قارئ لغة الهدف أي اللغة المترجم إليها بثقافة متحدثي لغة النص الأصلية، يعطي قارئ الترجمة القدرة على فهم بيئة النص وسياقه الثقافي"[20] أما الرؤية المغايرة، فيوضحها مناحيم داجوت بقوله "أن تبني الترجمة لهدف نشر التفاهم العابر للثقافات يجب أن يظل في منزلة ثانوية من الهدف الأساسي وهو جعل نص مهم في اللغة الأصلية سهل المنال من لدن قارئ النص المترجم وأن أهمية النص الأصلي يجب أن تقاس أولا وقبل كل شيء بمحتواه الإنساني وإنجازه الأدبي أي بمميزاته الإنسانية الشاملة بدلا من خصوصياته الثقافية"[21]

في حين يمكن اعتبار رؤية جون كوهين J. Cohen توفيقية، حيث يرى في الترجمة عملية تواصلية توحد بين لغتين دون إلغاء المسافة التي تفصل بين الأنا والآخر ... فهي لغة ثالثة تجعل من الغربة ألفة، الترجمة لغة أو ثقافة بينية interculture , interlangue لأنها تجسّر بين لغة المتلقي ولغة كاتب النص الأول وتجسّر ثقافة بأخرى[22].

تقوم النظرية الكلاسيكية في الترجمة، إذن، على طرفي ثنائية تتراوح بين الترجمة الحرفية والترجمة الحرة، بين الميل نحو اللغة المصدر والميل نحو اللغة الهدف وبين الحرص على الدقة أو الحرص على الجمال، وقد استمرّ النقاش حول هذه المسائل حتى

القرن التاسع عشر، حيث عرفت نظرية الترجمة دفعا مهما على يد يوجين نايــدا الــذي حاول تجاوز هذه الثنائية والخلاف بين أهل المصدر وأهل الهدف، بطرحه لمبدأ التــأثير المكافئ.

يفرق نايدا بين نوعين من التكافؤ équivalence؛ التكافؤ الشكلي الذي يقوم على نقل شكل ومعنى النص الأصلي نقلا آليا، والتكافؤ الديناميكي الذي يحول النص الأصلي بحيث يحدث التأثير نفسه في اللغة الهدف وفقا لمبدأ التأثير المكافئ " الذي يفتــرض أن هــدف الترجمة هو خلق أثر أو رد فعل من قبل جمهور الترجمة مشابه للأثر الذي خلقه الــنص الأصلي في قارئه بلغته الأصلية"[23] ويعتبره نايدا أفضل معيار للحكم على نوعية الترجمة.

و قد لقي هذا المفهوم رواجا كبيرا في أوساط الباحثين في ترجمة النصوص الأدبية وانتقده الكثيرون أيضا بسبب طبيعته التخمينية غير المؤكدة، "فــ باسيت ماجواير تلخص نقدها بقولها أن التأثير المقابل [المكافئ] يشركنا في تخمينات وقد يقودنــا أيضــا إلــى استنتاجات مشكوك فيها أحيانا (...) بالإضافة إلى أنها تدخل المترجم في تخمينات فيمــا يتعلق بخلق أثر مماثل حيث يمضي المترجم وراء ما يعتقد أنه أثر جمالي دون اعتبار أن التأثير الأصلي ذاته هو مفهوم افتراضي لا يمكن قياسه بالطرق التجريبية"[24] ومن المنطلق نفسه تشكك كريستين ميسون في مفهوم التكافؤ الديناميكي، ذلك أن المترجم يفعّل قــراءة للنص الأصل على حساب قراءات أخرى يحتملها هذا النص" لذا فإن الترجمــة الحرفيــة كفيلة بحفظ قابلية النص الأصلي لتلقي قراءات مختلفة وهو ما يجب المحافظة عليه فــي عملية الترجمة، إضافة إلى هذا، فإن ميسون تعتقد أنه لا يمكن الحصول على تأثير مماثل عند ترجمة التعابير الثقافية، فبعض التعابير هي سمة مميزة للغة الأصلية ولذا فلا جدوى من السعي إلى إنتاج تأثير مماثل من قراء الترجمة لأن هذا التأثير ببساطة غير موجــود في الأصل"[25]. مع ذلك، فإن أهمية مبدأ التأثير المكافئ تكمن، حسب بيتر نيومــارك P. Newmark، في " تأكيده على الاتصال، على الحد الثالث في علاقة الترجمة، أي القارئ الذي طالما تجاهله المترجمون من قبل إلا في ترجمات الكتاب المقدس"[26] وهو ما يتــيح للمترجم مجالا واسعا في أساليب الترجمة، وإن كان نيومارك لا ينفي صعوبة التحقق من مدى نجاح الترجمة ومعرفة أثرها في القراء.

النظريات الوصفية للترجمة:

دشنت اللسانيات مرحلة جديدة في تطور نظرية الترجمة، " فقد بدأ عدد من علماء اللغة المتخصصين، وكذلك المترجمون يهتمون بنظرية الترجمة في الوقت الذي كانت فيه الفلسفة مهتمة بصورة رئيسية باللغة"[27] بعدما كان الاهتمام بها محصورا لدى رجال الأدب إذا ما استثنينا همبولدت Wilhelm Von Humboldt وبعض فلاسفة اللغة (ادوارد سابير ....و بنجامين لي وورف ...) الذين شكلت آراؤهم خلفية مهمة للنظرية اللغوية للترجمة.

تقوم الطروحات الفلسفية لهمبولدت على رفض تصور اللغة مجرد أداة سلبية للتعبير، بل هي مبدأ فعال (نشط) يفرض على الفكر مجموعا من التمييزات والقيم، يطبق كل نظام لغوي على تحليل للعالم الخارجي، خاص به وحده ن يختلف عن اللغات الأخرى وعن مراحل أخرى للغة نفسها، بوصفها حاملة للتجربة المتراكمة للأجيال الماضية، تنطوي كل لغة على طريقة لرؤية وتفسير العالم غير اللغوي، تزود به جيل المستقبل[28]. قامت اللسانيات البنيوية باستعادة هذه الفكرة عن الفروق بين اللغات وبلورتها ن حيث يقطع كل نظام لغوي العالم بطريقة مختلفة عن اللغات الأخرى، وتتجلى هذه الفروق في كل المستويات اللغوية الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية. وقد أبعدت فكرة "المعنى " من الدراسة الوصفية لاستعصائها على التحليل العلمي.

يحطم سوسور Saussure الفكرة التقليدية التي تنظر إلى اللغات على أنها قائمة من الأسماء تنطبق على مجموعة من الأشياء مفترضة أن الأفكار سابقة على الكلمات، لكن "إذا كان على الكلمات أن تمثل مفاهيم معطاة مسبقا، سيكون لكل منها، من لغة إلى أخرى مقابلات دقيقة للمعنى، لكن الواقع ليس كذلك[29] وبدلا من الأفكار المعطاة مسبقا فإننا نعثر على قيم نابعة من النظام اللغوي ومحايثة له، وحينما نقول بأن هذه القيم تتوافق مع مفاهيم، فإننا نقصد بأن هذه الأخيرة اختلافية différentielles محضة، معرفة، ليس حسب محتواها ولكنها تعرف سلبيا عن طريق علاقتها مع كلمات أخرى في النظام، فخاصيتها الأدق تتمثل في كونها ليست ما يكونه الآخرون[30] يفسر نقد سوسور لفكرة المعنى بطريقة علمية لماذا لا تستقيم الترجمة كلمة بكلمة، ذلك أن الكلمات لا تغطي حتما نفس المساحة المفهومية في اللغات المختلفة. تنصب أغلب الدراسات اللسانية في هذا السياق، مركزة على فكرة أن الفروق هي في أساس تكوين كل لغة، لتؤكد في الأخير

الاستحالة النظرية للترجمة. لكن، إذا كان الأمر كذلك، يتساءل ستاينر G. Steiner، كيف نفسر إذن إمكانية التواصل وتعلم اللغات وبالطبع تحول العوالم الذي نتفحصه في الترجمة؟ من هنا تتولد القناعة بوجود مبادئ لغوية عالمية ونوع من المسميات المشتركة، تسمح بالعبور من لغة إلى أخرى[31].

يظهر كتاب الكنديان فيناي ودربلنت " الأسلوبية المقارنة للفرنسية والانجليزية" La Stylistique Comparée Du Français Et De L'Anglais 1958 أول منهج للترجمة مؤسس على التحليل العلمي، ففي هذه الدراسة المقارنة، يقترح الباحثان قواعد للترجمة تناقض تلك التي كانت ممارسة إلى ذلك الحين، والتي كانت تصاغ بصيغة سلبية (ما لا يجب فعله)، وتتمثل هذه القواعد في الإعارة l'emprunt، الترسم (المحاكاة اللغوية) le calque، الترجمة كلمة بكلمة la traduction mot a mot، الاستبدال la transposition، تحويل الصيغة la modulation، التكافؤ l'équivalence، التكييف l'adaptation [32] وهما يبرزان مفهوم " وحدة الترجمة unité de traduction " حيث يشرع المترجم باستخراج هذه الوحدات التي تمثل مجموعات أو تراكيب ذات وحدة في المعنى، وترجمتها وفقا للقواعد المذكورة[33]. إن الهدف من هذا الوصف للعمليات الترجمية بيداغوجي متجه نحو تعليم اللغات والترجمة، لكنها تبين لنا دور الدراسات اللغوية المقارنة في فهم عملية الترجمة ووصفها وصفا علميا دقيقا.

على غرار اللسانيين الذين اهتموا بالترجمة، يركز كاتفورد على تحليل المكونات المختلفة للسلسلة الخطية (أو الصوتية) ضمن تصور " نحوي، معجمي، صوتي" مهملا كل ما يتعلق بالكلام أو اللغة langage، ورغم أنه يفرق بيت السياق النصي co-texte والسياق contexte الذي يفضي إلى مفاهيم الوضعية situation والتجربة المعرفية، غير أنه لا يستغل هذه التفرقة للتوصل إلى الجانب الخفي في عملية الترجمة والذي ينبثق من البراغماتية، حيث يتوقف عند الجانب الظاهر فورا في السلسلة الخطية، مع أن للبعد البراغماتي (العملي) أهمية قصوى في تفسير طبيعة الترجمة[34]. حسب كاتفورد، فإن التكافؤ النصي l'équivalence textuelle لا يتحقق أبدا عن طريق التوافق الشكلي للترجمة الحرفية كلمة بكلمة أو بنية ببنية، وهذا ناجم عن الاختلافات في تقطيع الواقع حسب اللغات سواء على المستوى المعجمي أو على المستوى التركيبي.

في نفس الإطار، يميز جاكبسون R. Jakobson بين ثلاثة أنواع مـــن الترجمـــة ؛ الترجمة داخل ــ لغوية intralingual، وهي تتم حين نستعمل التعريفات أو اللغة الواصفة métalanguage: "إنها تتضمن تفسير العلامات اللسانية بواسطة علامات أخرى من نفس اللغة"، الترجمة بمعناها الحقيقي وهي الترجمة بين ــ لغوية interlingual وهي تقوم على تأويل العلامات اللغوية بواسطة لغة أخرى، والنوع الثالث هي الترجمة بين ــ سـيميائية intersémiotique التي "تترجم علامات لغوية عن طريق علامات غير لغوية"، بهذا فإن الترجمة تتضمن رسالتين متعادلتين في شفرتين مختلفتين"[35].

إن الترجمة في نظر جاكبسون، ليست ترجمة للدلالة اللغوية بقدر ما هـــي اســتعادة للمعنى، والمعنى لا يتجلى إلا في استعمال اللغة في وضـــعية التواصـــل[36]، وهـــو يقـــر باستحالة ترجمة الشعر.

لقد أدت مقاربة الترجمة من منظور التواصل إلى إخراج النظرية اللغوية للترجمـــة من المأزق الذي وضعت نفسها فيه، حين ألغت من تحليلها كل ما يتعلق بمفهوم "المعنى"، والدلالة والسياق وما إليها، وانفتاح نظرية الترجمة على علم اللغة الاجتماعي وعلم الدلالة الاجتماعي بالإضافة إلى السيميائيات. لقد زودت اللسانيات البراغماتية نظريـــة الترجمـــة بإحدى أهم وسائلها في التحليل، فقد سمحت بإقامة العملية الترجمية على أساس المخطـــط الذي يمثل وضعية التواصل أحادي اللغة، وذلك بأن جعلت من فهم الرسالة المدمجة فـــي خطاب حجر الزاوية في الصرح الذي يشكله المعنى الشامل.

استنادا على مخطط التواصل عند بوهلر Buhler الذي طوره جاكبسون وتصـــنيفه للنصوص حسب الوظيفة اللغوية المهيمنة، يقيم بيتر نيومارك مساهمته الرائدة في نظرية الترجمة، المتمثلة في مفهومي " الترجمة الدلالية" و"الترجمة الاتصالية"، "تحاول الترجمـــة الاتصالية أن تترك في قرائها تأثيرا أقرب ما يكون إلى التأثير الذي يتركه الأصـــل فـــي قرائه، بينما تحاول الترجمة الدلالية أن تنقل المعنى السياقي الدقيق للأصل بقدر ما تسمح به الأبنية الدلالية والنحوية في اللغة الثانية"[37]. إن الاختلاف في أنواع النصوص هو الذي أدى إلى اختلاف طبيعة الترجمة وأسلوبها، حيث تتطلب بعض النصوص ترجمة دلاليـــة ،مثل النصوص الفلسفية والدينية والأدبية والعلمية والسياسية، في حين يقتضـــي الـــبعض

الآخر ترجمة اتصالية، حين يكون الهدف هو جعل النص المترجم ناجحا في التواصل مع عدد كبير من القراء، مثلما هو الشأن في الكتب التعليمية والأخبار والإعلانات ...الخ

يوضح نيومارك أهم الاختلافات الموجودة بين الترجمة الدلالية والترجمة الاتصالية في النقاط التالية:

– يركز المترجم في الترجمة الاتصالية على تلقي النص المترجم، ويتعامل مع قارئ لا يتوقع أي مشكلات أو غموض، في حين يركز المترجم في الترجمة الدلالية على الحفاظ على تجليات الثقافة الأصلية بغض النظر عن قدرة القارئ على إدراك إيحاءات تلك الثقافة.

– تؤثر الترجمة الاتصالية تأثير الرسالة في حين تفضل الترجمة الدلالية محتواها في حالة وجود صراع بين تأثير الرسالة ومحتواها.

– الترجمة الاتصالية بصفة عامة أسلس أسلوبا وأكثر بساطة ووضوحا وهي مباشرة وأقرب إلى الأسلوب التقليدي في الترجمة، كما أنها تتماشى مع اللهجة الاجتماعية للغة الهدف، في حين تميل الترجمة الدلالية إلى التعقيد وثقل الأسلوب، كما أنها أكثر تفصيلا وتركيزا، وتتبع العمليات الفكرية بدلا من الاهتمام بنوايا مرسل الرسالة (أي المؤلف).

– تميل الترجمة الاتصالية إلى الإنقاص من الترجمة، أي أنها تستخدم عبارات عامة وشمولية في النصوص الصعبة، في حين تميل الترجمة الدلالية إلى المبالغة في الترجمة ،و إلى التخصيص أكثر من الأصل، ولذلك تنقل قدرا أكبر من المعاني في سبيل الوصول إلى فروق دقيقة في المعنى.

– تسعى الترجمة الدلالية إلى خلق النكهة والنغمة المضبوطتين للأصل، وهي لا تخضع للزمان والمكان، بينما الترجمة الاتصالية وقتية وجذورها مربوطة بسياقها.

– تحاول الترجمة الدلالية الحفاظ على لهجة المؤلف الفردية وعلى أسلوبه الخاص في التعبير وذلك بتفضيلها روح اللغة المصدر، في حين تتنازل الترجمة الاتصالية عن هذه الخصوصيات في سبيل الوضوح والمقروئية في اللغة الهدف.

- تركز الترجمة الاتصالية على فئة واحدة من القراء، فهي تعمل على نطاق ضيق، على خلاف الترجمة الدلالية فهي واسعة وعالمية، ففي سعيها نحو التجاوب مع المؤلف حيا كان أو ميتا، تخاطب هذه الترجمة جميع القراء دون تحديد.[38]

- "لب الترجمة الاتصالية هو الرسالة، وأما الترجمة الدلالية فهو المغزى signifiance أي القيمة أو الأهمية الدائمة"[39].

يخضع نيومارك كل من الترجمة الدلالية والترجمة الاتصالية إلى معيار واحد هو مدى دقة الترجمة وقدرتها على نقل أكبر عدد ممكن من معنى الأصل، لكنه يكد على ضرورة المرونة في نظرية الترجمة بالنظر إلى المشاكل العملية التي تطرحها كل من الترجمة الاتصالية بسبب طبيعتها التخمينية إزاء التأثير الذي يمكن أن تحدثه على القراء الذين تتوجه إليهم، والترجمة الدلالية التي تضع المترجم دائما في حيرة "بين نسبة كل من المعنى الحقيقي والإيحاء، ذاكرا أن الجانب الإيحائي والتمثيلي هو أهم جوانب النص الأدبي"[40].

نخلص من هذا إلى أن الترجمة الأدبية تتناسب بطبيعتها مع الترجمة الدلالية كونها تهدف إلى نقل المعنى السياقي الدقيق للنص الأصلي.

النزعة الشعرية poétique **والنزعة الجمالية** esthétique **في ترجمة الأدب:**

يمكن تقسيم نظريات الترجمة الحديثة، حسب ميلها إلى النص الأصلي أو إلى النص المترجم إلى نزعتين محوريتين هما النزعة الشعرية والنزعة الجمالية.

ولنأخذ مثالا عن النزعة الشعرية آراء بيرمان وهنري ميشونيك H. Meschonnic، وعن النزعة الجمالية أفكار امبرتو ايكو U. Eco حول الترجمة.

في كتابه "تجربة الغريب L'épreuve de l'étranger" (1984) يبين بيرمان انطلاقا من ممارسات الشعراء الألمان الرومانسيين، أن أي ثقافة لا يمكن أن تبقى منطوية على ذاتها، فهي بحاجة دائمة إلى ثقافات أخرى لتتشكل. لا تسمح الترجمة فقط بتوسيع حدود المعرفة، اللغة والفكر ولكنها تسمح بمواجهة الغريب، الآخر. فبدون هذه المواجهة تؤول الإنسانية إلى التلف. في هذا السياق وبهذا المعنى يجب أن نفهم ضرورة عدم طمس "الأصلي" وعدم نسيان أننا أمام ترجمة. يكتسي موقف أنطوان بيرمان مظهرا مزدوجا، فلسفيا (أخلاقيا) وأدبيا معا، بعكس ما يفعله اللسانيون الذين ينشغلون أكثر بالهدف

البيداغوجي (التعليمي) كما رأينا عند فيناي ودربلنت، وهو لا ينطلق مما لا يجب فعله في الترجمة ولا مما يجب فعله، وإنما مما يتم فعله، (ce qui se fait) وهو يفضح الترجمات التي تحافظ على تقليد إثنومركزي والمدعمة عادة ثقافيا وأدبيا. وحده تحليل نشاطه هو ما سيسمح للمترجم بأن يحيد ذاته ويراقبها، المراقبة هنا بمعناها التحليلي النفسي، وتجاوز هذا التقليد الطويل وبأن يكون في مستوى تحقيق الشرف la dignité الذي يستحقه ميدان الممارسة والعلم. وقد كان اهتمامه الأول منصبا على النثر الأدبي؛ فإذا كانت المشكلة الرئيسية في ترجمة الشعر هي تعدد المعاني، فإن المشكلة الرئيسية في ترجمة النثر هي في التعدد اللغوي في الرواية والمحاولة الإنشائية (Essai) إن النثر في جوهره يرفض "الشكل الجميل" الذي قد تفرضه الترجمة حين تعمد إلى القضاء على التعدد اللغوي والدلالي وإقصاءه من تركيبة النص لصالح لغة متجانسة قد يتجاوب معها القراء لكنها تقضي على أدبيات النص الأصلي.

إننا قد لا نتفطن عادة – يقول بيرمان– إلى عيوب الترجمات مما يعجل بضرورة إقامة علم تحليل أو تحليلية analytique للترجمة.[41]

يأتي هنري ميشونيك في أرائه حول ترجمة الشعر ليكمل ما جاء به بيرمان عن النثر؛ لطالما احتكرت ترجمة الشعر من قبل الشعراء نظرا للعلاقة الخاصة التي يقيمها الشعراء ومترجمي الشعر على حد سواء مع اللغة. يرصد ميشونيك على غرار بيرمان نزعات تحريفية في ترجمة الشعر لا تقل عما نجده في ترجمة النثر، من هنا يدعو ميشونيك إلى ضرورة إقامة نظرية للترجمة الشعرية تكون متضمنة داخل نظرية قيمة ودلالة النصوص "على اعتبار أن الترجمة نشاط عبر لساني يجب أن تقدر مثلها مثل كتابة نص. ولا يمكن أن تنظر لها لسانيات الملفوظ أو الشعرية الشكلية. إن ما يؤكد عليه ميشونيك هو الطابع الشعري والطابع الاجتماعي للترجمة وبما أن الكتابة تنتمي إلى السجلين نفسهما فإن ما يسعى إليه هو التأسيس لنظرية عبرلسانية للتلفظ، وهو لا يجعل من الترجمة نتاجا ثانويا بل إنتاجا ذا قيمة مساويا لقيمة النص الأصلي، من هذا المنطلق يدعو ميشونيك المترجمين إلى تحمل مسؤولياتهم الكاملة في الإبداع بدل التخفي وراء النص الأصلي ويرفض أن تكون الترجمة نشاطا ملحقا annexe لكنه لا يعني بذلك التمرد على النص الأصلي، إذ تظهر إبداعية الترجمة في حفاظها على نفس الروابط بين ما هو

جلي وبارز في الأصلي وما هو جلي وبارز في لغة الوصول (أو اللغة الهدف)، بعبارة أخرى إن الترجمة– الكتابة لا يجب أن تخلق انزياحات بين اللغة الشعرية واللغة العملية إلا عندما يكون هناك انزياحا في النص الأصلي[42]. وفي هذه الفكرة بالذات نلمس ميل ميشونيك نحو الحفاظ على خصوصيات النص الأصلي.

على الجانب الموازي يقف امبرتو ايكو الذي يتخذ موقفا صريحا لصالح اللغة الهدف إن صح التعبير حين يعلن أن التفكير في الترجمة هي مشكلة داخلية تخص اللغة التي تتجه إليها (اللغة الهدف) فعلى عاتقها تقع مسؤولية حل المسائل الدلالية والأسلوبية التي يطرحها الأصلي ويحدد ايكو قواعد الترجمة فيما يلي:

– لا يجب فقط فهم النص المصدر حرفيا أو كلمة بكلمة، ولكن يجب المراهنة على العوالم الممكنة التي يتحدث عنها النص. بعبارة أخرى من أجل الترجمة علينا أولا أن نؤول.

– عندما يتعلق الأمر بنص شعري فإن شكل التعبير يهم أكثر من شكل ومادة المحتوى، بهذا قد نجد أنفسنا مدفوعين إلى التخلي عن المعنى الحرفي لإنقاذ أثر صوت منتظم métrique أو ايقاع أو قافية.

– احترام الحد الأدنى من مبدأ إزالة اللبس في النص المترجم.

– حفظ التناصية.

– أخذ الأفق الثقافي للترجمة في الحسبان.

– قبول إعادات التشكيل المحلية والبدائل.

وفي كتاب له بعنوان " قول الشيء نفسه تقريبا dire presque la même chose والذي لا يعده كتابا في نظرية الترجمة ولكنه يعرض فيه جملة من المشاكل التي تطرحها الترجمة الأدبية من خلال عرض أمثلة كثيرة عنها، يراهن ايكو على كلمة "تقريبا" التي يتضمنها عنوان الكتاب.فهو يقر أن قول الشيء نفسه مستحيل عمليا إذ لا يمكن أبدا إيصال كل الإيحاءات الدلالية لكلمة أو لإيقاع أو نبرة في تعبير أو جملة لكن على المترجم أن يجتهد في قول أكثر ما يمكن قوله، ولكي يتمكن من ذلك عليه أن يجري مفاوضات négociations دائمة. يتضمن فعل التفاوض تقدير الخسائر والبدائل، والتمييز بين الخسائر المطلقة والخسائر التي يمكن تعويضها في أجزاء أخرى من النص. إن عملية

التفاوض هذه لا تتم فقط حسب الإمكانيات المتوفرة وإنما تتم كذلك حسب التأويل الذي قام به المترجم في هذا المقطع من النص على وجه الخصوص والعمل الأدبي عموما، أي حسب اختيارات المترجم المبدئية.

لا يعتد المترجم فقط بالقواعد اللغوية ولكنه يأخذ في حسبانه كذلك العناصر الثقافية بالمعنى الواسع للكلمة، فالترجمة لا تتم بين لغتين وإنما بين ثقافتين وبين موسوعتين. إن الانشغال الأساسي للمترجم حسب ايكو هو إحداث أثر مطابق للأثر الذي أراد النص إحداثه عند القارئ في لغته الأصلية فالمطلوب هو إعادة إنتاج الأثر نفسه وهنا يتدخل تأويل المترجم للنص الأصلي ولهذا تعتبر كل ترجمة جيدة هي كذلك مساهمة نقدية في فهم العمل الأدبي.

من هذا المنطلق يتخذ معنى الوفاء fidélité للنص المصدر التزام المترجم بأن يحدد ما يكون بالنسبة له المعنى العميق للنص واستعداده الدائم للتفاوض في كل لحظة على الحل الذي يبدو له هو الأصح[43].

تتضح لنا جليا من خلال هذا العرض الموجز للمحات من نظرية الترجمة درجة تعقيد الترجمة الأدبية وطبيعة الإشكالات التي تثيرها والمسائل التي لا تزال خلافية في هذا الشأن مما يقتضي مزيدا من الاهتمام بها وبقضاياها لفهمها بشكل أفضل والاستفادة منها في دراسة تاريخ الترجمة العربية عموما وممارسة الترجمة الأدبية على وجه التحديد.

1 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمـــود إســـماعيل صـــيني، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ص 13.

2 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, Armand Colin, Paris, 1999, p23.

3 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة ؛ جوانب من نظرية الترجمة، تـــر: محمـــود إســـماعيل صـــيني، ص13.

4- Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire,p 57.

5- بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص13.

6 - المرجع نفسه، ص 16.

7 - محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشـــر، لونجمـــان، ط1، 1997، ص8.

8 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص44.

9- Goerges Mounin : Les problèmes théorique de la traduction, Col tel, Gallinard, France, Février 1990, p22.

10- Goerges Mounin : Les problèmes théoriques de la traduction, p22.

11- Ibid, p13.

12 - محمد عمر أمطوش: حول ترجمة الإبداع الأدبي، جمعية الترجمة العربيـــة وحـــوار الثقافـــات،2006. www.atida.com

13- La traduction littéraire en question ; entretien avec Fotunato Israël, professeur et directeur de la recherche à l'ESIT. In : www.ICIT.fr.

14 - محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ص8.

15- محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ص8.

16- بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 16.

17- Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p21.

18- Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p31.

19- Ibid, p 39.

20 - عبد الله حراصي: في ترجمة الاستعارة العربية، مجلة نزوة، العدد 3 www.nizwa.com

21 - عبد الله حراصي: في ترجمة الاستعارة العربية، مجلة نزوة، العدد3 www.nizwa.com

22 - Jean Cohen : Structure du langage poétique, Harmattan, Paris, 1971, p34.

23-عبد الله حراصي: في ترجمة الاستعارة العربية، مجلة نزوة، العدد 3 www.nizwa.com

24-عبد الله حراصي: في ترجمة الاستعارة العربية، مجلة نزوة، العدد 3 www.nizwa.com

25 - Ibid.

26 - بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة ؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 27.

27 – المرجع نفسه، ص23.
28 - Goerges Mounin : Les problèmes théoriques de la traduction, p43
29 - Goerges Mounin : Les problémes théoriques de la traduction, p21
30 - Ibid, p24.
31 - Hellal Yamina : La théorie de la traduction ; approche thématique et pluridisciplinaire, OPU, Alger, p156.
32 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p 57 (encadré 2).
33 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire,p 57.
34 - Hellal Yamina : La théorie de la traduction ; approche thématique et pluridisciplinaire, p 17.
35 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p60.
36 - Hellal Yamina : La théorie de la traduction ; approche thématique et pluridisciplinaire, p19.
37 – بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 83.
38 – بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 84/83.
39 – بيتر نيومارك: اتجاهات في الترجمة؛ جوانب من نظرية الترجمة، تر: محمود إسماعيل صيني، ص 129.
40 – المرجع نفسه، 128.
41 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p78-80.
42 - Ines Oseki-Dépré : Théories et pratiques de la traduction littéraire, p 81-83.
43 - Alain LIPIETZ : traduire PRUFROCK selon ECO , in www.Fabula.org , voire aussi : François THOMAS ; Essai de la traduction à partir des prescriptions d' Umberto ECO , in www.Fabula.org .

" خطاب" اللّغات المتخصّصة[1]

بيير لوراه[2] (Pierre Lerat)

تر: أ.يوسف مقران

المدرسة العليا للأساتذة الجزائر

مقدّمة

مادّة هذا الكتاب هي تأمّلٌ شاملٌ في «اللّغات المتخصّصة». قليلاً ما عولجت هذه الأخيرة تحت هاجس النّظريّة اللّسانيّة. فحسب تطوّر عامّ لـ «اللّسانيّات التّطبيقيّة» منذ السّتينيّات، تمّ الاهتمام بالإحصائيّات، وبالتّعليميات، وبتحليل الخطاب، لكن وفي فرنسا على الأقلّ، لا توجد قطّ أعمالٌ تخصّ المادّة اللّسانيّة الخالصة المتعلّقة باللّغة العلميّة والتّقنيّة.

حان الأوان، لأنّ الحاجة إلى إدارة الظّهر للجانب النّظريّ قد تنامت ليُفسح المجال أمام التّحكّم من التّطبيقات الّتي توغّلت في التّقنيّة إلاّ أنّ طابعها الاختباريّ كاسحٌ هو الآخر. هذا الأمر يُلاحظ أيضًا في ساحة كلٍّ من «المعالجة الآلية للّغة الطّبيعيّة» ولدى المصطلحيِّين.

إنّ إعادة تعريف «لغات الاختصاص» فرضٌ مقدّمٌ، وذلك لتكوين فكرة دقيقة عن وجه تواجدها النّحويّ والدّلاليّ. فالفكرة القائلة إنّ الأمر يتعلّق بـ «الأنظمة الفرعيّة» هي في آن واحد فكرة شائعة وخاطئة: لا يمكن أن يتعلّق الأمر بـ «الأنظمة الفرعيّة» (وإلاّ صارت لهجات، مع أصوات وتصريف خاصّ بها، والحال إنّ الأمر ليس كذلك طبعًا). فكما أنّ مقام «اللّغة الفرنسيّة المستعملة في الكيمياء» أو «اللّغة الفرنسيّة المستعملة في القانون» هو شيء مغايرٌ تمامًا: فهي بالكلّ لغة فرنسيّة، وفي نفس الوقت ناقل المعرفة والصّناعة. اللّغة الإنجليزيّة الموسومة *اللّغة ذات الغرض الخاصّ* [*language for special purpose*]، تنبئ كما ينبغي عن هذه الخاصية، وذلك بفضل الحرف [*for*]، وكذلك اللّغة الألمانيّة [*Fachsprache*] وعلى الأقل من باب التّأويل الوظيفيّ [*Sprache im Fach*] («اللّغة في الاختصاص»). للتّعبير بالفرنسيّة عن أحاديّة اللّغة وخصوصيّة مجالات المعرفة، فمصطلح «اللّغات المتخصّصة» يُخلي السّبيل للميزة ذاتها: الإحالة إلى النّظام اللّغويّ بالنّسبة للتّعبير وإلى المهن بالنّسبة للمعارف.

لا يُمكِن استِمدادُ الأُسسَ النَّظرِيَّة لِمُقاربَةٍ لِسانِيَّةٍ خاصَّةٍ بِاللُّغات المُتخصِّصة إلاَّ مِن اللَّسانيَّات العامَّة. المشكل الرّئيسيّ الّذي يُطرح، في هذه الأحوال، هو مشكل تناسب هذه الخطوات: كيف يمكن الإنباء دفعةً واحدةً عمّا هو خطّيّ وما هو تراتبيّ، عمّا هو رمزيّ علميّ وما هو قابل للضّبط بالنّظام الصّرفيّ التّابع للّغات، وعن المعنى «الطّبيعيّ» والمعنى «الاصطلاحيّ»؟

فالجوانب الّتي يجب أن توضع عليها الشدّة تخصّ أوّلاً الخطّ. فالخاصية الأولى للغات التّخصّصات هي بالفعل أنّها تقوم على لسانيّات الكتابة، بما فيها كتابة إشارات الأرقام والرّموز، وأنّ هنا مشافهة المكتوب تهمّ أهميّة الانتقال من المنطوق إلى المكتوب في التّعلّم اللّغويّ الصّرف.

فالدّرس الصّرفيّ المعجميّ المناسب هو ذلك الّذي يؤدّي من أصل أحاديّ المبنى إلى أشكال أكثر تركيبًا، لكنّها أحاديّة الدّلالة أيضًا. إنّ اللّغة العامّة هي أكثر تقلّبًا، غير أنّه يُلاحَظ في اللّغة المتخصِّصة سلاسل مصطلحيّة متجانسة دلاليًّا لكنّها تخضع بقوّة للبدل الصّرفيّ النّاتج عن اللّجوء إلى المكوّنات الإغريقيّة القديمة، وكذلك اللاّتينيّة والإنجليزيّة.

الدّرس التّركيبيّ المعنيّ باللّغات المتخصِّصة هو درسٌ تركيبيٌّ يتولّى أمر زمرٍ مكوّنة من الكلمات، في أوسع النّطاق، وهذا نظرًا للجمود الصّوريّ النّسبيّ الّذي يلحق بالمقاطع التّسمويّة الشّائعة. لهذا لا يمكن الحديث عن «النّظام الفرعيّ»، لأنّ التّحوّلات المميِّزة للأسلوب التّعليميّ، والإداريّ أو العلميّ، مثلاً، لا تثير الانتباه إلاّ إثر تواترها النّسبيّ، وليس بناءًا على طبعتها. إلاّ أنّ هذه الأساليب ليست زخرفات لفظيّة: فهي وظيفيّة، يعني هذا أنّه ثمّة شروط تلفّظٍ نوعيّة تقتضيها.

الدّرس الدّلاليّ المتعلّق باللّغات المتخصِّصة هو، مثله مثل علم الدّلالة اللّغويّ بشكلٍ عامّ، تفسيرٌ للعلاقات النّحويّة، ويستند بذلك إلى معرفة الآليّات الصّرفيّة والتّوزيعيّة والتّراتبيّة والتّلفّظيّة الأكثر عمومًا، لكن في نفس الوقت عليه أن يفسِّر علاقاتٍ ذات امتداد خارجيّ، بما أنّ اللّغات المتخصِّصة تتحدّث عن عوالم معارف خاصّة.

فمهام اللّسانيّات في وجه اللّغات المتخصِّصة عديدة، ويمكن لكلِّ واحدة أن تشكِّل موضوعًا لبحثٍ موحّدٍ غزير. فالرّهان جليلٌ: يتعلّق الأمر بجعل لسانيًّا أقلَّ مجازفةً تلك

الممارسات الحرفيّة الضّروريّة والّتي تعزّزت لا محالة في الدّول المتقدّمة كلّها. فمنظورٌ عرضيٌّ لمشاكلها اللّغويّة، إذا ما نجح في توضيح تقاطعات مشاكل، والتّطابقات الممكِنة لمقاربات، من شأنه أن يخدم، نوعًا ما، قرّاء يتكفّلون بأنشطةٍ كالتّرجمة، والتّوثيق، والتّقييس، والتّهيئة اللّسانيّة، والتّحرير الفنّي، وهندسة المعرفة، وصناعة المعاجم، والمصطلحيّات المعجميّة، وتعليم اللّغات.

هذا الكتاب الموجّه للأساتذة يسعى أيضًا إلى إثارة فضول الطّلبة الأدبيِّين، سيّما إذا كانوا يعتقدون أنّ التّقانة والثّقافة قد أدارتا لهم الظّهر. وعين الحقيقة أنّ ما هو تقنيٌّ ليس ذاك الموغِل في الاصطناعيّة، لكنّه هو القابل لإعادة الاستعمال، وأنّ الثّقافة اللّسانيّة الأقلّ ضيقًا تظلّ الأكثر قابليّة للحمل داخل المهن المعنيّة باللّغات.

الفصل الأوّل: اللّسانيّات، اللّغة، المصطلحيّات، اللّغة المتخصّصة؛

1. علوم اللّسان، اللّسانيات، النّحو:

يقاس نضج أيّ علمٍ إلى حدٍّ ما بقدر الملاحظات الملتقطة والمحسوبة بشكلٍ مؤقّت من ضمن المكاسِب، وبعدد نماذج التّحليل المختبرة، وفي أحسن الأحوال بناءًا على القوانين والصّياغات القابلة للاستعمال من غير تبرير. وفي هذا الشّأن فإنّ للّسانيّات إفادة تجلبها من سند، ألا وهو النّحو، يتيح لها فرصة وصف لغات غير معروفة، وذلك بإعادة استخدام معارف ومهارات عمليّة.

يعدّ رصد المعطيات بالنّسبة لأيّة لغةٍ أمرًا حيويًّا. فالوضع الميسور هو ذلك الّذي تتواجد فيها اللّغة معزّزةً بتقاليد راسخة مسبقا. فهكذا، فيما يخصّ اللّغة الفرنسيّة فقد سخِّرت أوّلاً أعمالٌ إغريقيّة ورومانيّة تتعلّق باللّغات القابلة للمقارنة، ثمّ بالأوصاف الآنيّة والتّاريخيّة، وبالقوانين الصّوتيّة، ومن حينٍ لآخر، بالتّنظيرات المتوافِقة مع حقائق اللّغات المشاهدة. أمّا بالنّسبة للّغات الّتي لا تزال معرفتها ضئيلةً فخطرُ المبادرة بمحض القيّاس يظل قائمًا.

وإذا ما عدنا إلى اللّغات المتخصِّصة، فنجد الحاجة إلى رصد معطياتها قد تنامت، وذلك راجعٌ إلى أنّ الاستعمال الجاري للّغات يُفرض أنّه قد وصف كما ينبغي. وبشكلٍ أدقّ، قبل التّمكّن من دراسة احترافيًّا الفرنسيّة الطّبيّة أو القانونيّة، تجب القدرة على نيل

قسطًا من الرّصيد النّظريّ الّذي هو من صميم اللّسانيّات، والّذي يستوي على المستوى العالميّ وفي زمنٍ معيّن، وكذا التّوفّر على أوصاف توافي الفرنسيّة المعاصرة وعلى خبرة ذات دلالة تتعلّق باللّغة المتخصِّصة الّتي تؤخذ بالحسبان. قد تبدو هذه المطالب المشروطة عقلانيّة في حالة اللّغات المنتشرة في الدّول المتقدّمة؛ لكنّها للأسف تدّعي أكثر من ذلك شيئًا ما عندما يتعلّق الأمر بغيرها من اللّغات، إلى درجة أنّ مفهوم «اللّغة المتخصِّصة» قد تبدو أنّها من الكماليّات في بلدٍ إفريقيٍّ معيّن، بينما هي من أسباب المعيشة لدى آلاف المترجمين في أوربا الشّماليّة.

في الوضع الحاليّ الخاصّ بالتّكوينات، والخبرات، ووجهات النّظر، وبالمصالح، تعدّ اللّسانيّات مادّة علميّة شديدة التّنوّع. فهكذ، من بين الكتّاب الّذين رجعنا إليهم خلال هذا الكتاب، كثيرٌ منهم لم يشتغلوا سوى على لغة واحدة، البعض منهم مختصّون في أسرة لغويّة معيّنة، البعض الآخر هم بالفعل متعدّدو اللّغات. وأكثر من ذلك، الواحد منهم هو بكلّ بساطة مفرنس، وذاك لا يغامر بمحض إرادته خارج القرون الوسطى، كما يمكن لأحدهم أن يكتسب بجدارة الشّهرة الأكثر مدعاةً إلى الزّهو وذلك بالاشتغال فقط على اللّغة الأكثر رواجًا في العالم، مثل تشومسكي *(Chomsky)*. في هذه الأوضاع، فإنّ ثقافة اللّسانيّ، مثل تلك الّتي ترضى عليها في فرنسا شهادة التّبريز في النّحو، تتوقّع رصدًا بدون أيّ انتقائيّة ولكن من غير حرمان أيضا.

وفي هذا الصّدد، فإنّ مفهوم «اللّسانيّات التّطبيقيّة» مَهيب. والحال إنّ الأعمال الّتي تقام في مجال صناعة المعاجم المتخصِّصة، والتّرجمة الفنيّة، والتّحرير، وفي تعليم اللّغات تنتمي قليلاً أو كثيرً إلى هذه الأخيرة فحسب. فالخطر الدّاهم والمستمرّ، لأنّه ملازمٌ لطبيعة الممارسات المسطَّرة ومرتبط باحترافيّتها الضّروريّة، يكمن في التّبعيّة المزدوجة: تبعيّة مؤسّساتيّة (عقليّة ضيّقة) تبعيّة مكرِّسة للسّوق (تثمين الجديد، والتّرويج للمبهر والتّصفيق للإعلاميّ). يسعى هذا الكتاب إلى الإسهام في تجديد التّركيز اللاّزم على اللّغات، وبذلك على اللّسانيّات، وهي عين المعرفة العلميّة.

2. المصطلحيّات واللّسانيّات:

إنّ المصطلحيّات باعتبارها مادّة علميّة عرّفت من قبل المنظّمة الدّوليّة للتّقييس *ISO (1990, ISO 1087)* بوصفها «دراسة علميّة للمفاهيم والمصطلحات المستعملة في لغات الاختصاصات». إنّ هذا التّعريف في حاجة إلى تعقيب مستقص، لأنّه يفسح المجال أمام الاعتقاد بأنّ تخصّص الخطابات والنّصوص إنّما هو في أوسع تقدير يرجع إلى قضيّة المضمون. والحال إنّه بالنّسبة} *ISO* فإنّ «المفاهيم لا ترتبط باللّغات الشّخصيّة»، فالمصطلح هو «تعيين مفهومٍ على شكل حروف، وأعداد، وصوّر شكليّة بيانيّة، أو بواسطة تأليفٍ معيّن يشمل هذه العناصر»، ويُقصَد I «لغة الاختصاص» «نظامًا لغويًّا فرعيًّا يستعمل مصطلحيّة ما ووسائط لغويّة أخرى ويستهدف إزالة الإبهام الّذي قد يشوب التّواصل داخل ميدان خاصّ».

هذه الإثباتات الثّلاث هي جدّ مبدئيّة لكي تمنع اللّسانيّين من اجترار أقوالهم. بالنّسبة إليهم، فإنّ المفاهيم مشدودة إلى التّجريدات الاصطلاحيّة[3]، إذن إلى المتكلّمين، وثقافاتهم، ولغاتهم. علاوة على ذلك فإنّ التّعيين (فعل «الإشارة إلى») ليس هو الّذي يقيم المصطلح، لكن ذلك يتمّ بالتّخصيص الاصطلاحيّ للاسم *(name)* المطلق على المفهوم (التّسمية). وفي النّهاية، إنّ فكرة «النّظام اللّغويّ الفرعيّ» إنّما هي من نسج الخيال.

فيما يخصّ اللّسانيّات، دراسة علميّة للّغات (مجموعة منسجمة من المعارف الصّريحة الإجرائيّة الخاصّة باللّغات)، فالمصطلحيّات لا تقوم على اللّغات وبالتّالي ليست موافية لموضوعها ولمناهجها إلاّ بناءًا على أحد لوازمها، وهو المصطلح، ومن أجل ذلك إلاّ لكون هذا الأخير دليلاً لغويًّا. إذا كانت اللّغة «كلاًّ مشكّلاً لذاته ومبدأً قانونيًّا للتّصنيف» كما شاء ذلك البرنامج السّوسيريّ لدراسة اللّغات «في ذاتها ومن أجل ذاتها»، فمعيار الانتماء إلى ميدانٍ بمعنى «شطر من معرفةٍ ذو حدود محدّدة من وجهة نظر خاصّة» *(ISO)*، أو أيضًا، وبشكلٍ أكثر تأصيلاً، باعتبار ذلك الميدان «نظامًا من المفاهيم» (المرجع نفسه)، فذلك المعيار يعدّ بكليّته أمرًا خارجًا عن اللّغة، فبالتّالي يصبح من العسير، وفق هذا المعتبَر، أن يتحدّد الوضع القانونيّ والإبيستمولوجيّ بـ «لغة الاختصاص». فبأيّ انسجامٍ سبق وأن ترسّخت أقدامه يمكن لنظامٍ من المفاهيم أن يكون في ذات الوقت نظامًا لغويًّا فرعيًّا؟ ينبغي على أقلّ الأحوال توفّر أحاديّة جانبٍ خالصة

تتربّع على مستوييْن، بين المفاهيم وتعييناتها، الشّيء الّذي يناهض تجربة النّصوص العلميّة والتّقنيّة، في كنف لغةٍ على حدة أو بالأحرى من لغة إلى أخرى، من ثقافة إلى غيرها، من نكهة محليّة إلى أخرى، من وسط احترافيٍّ إلى غيره.

إذا ما روعيت المقتضيات الهائلة المتطلَّبة من الأعمال المصطلحيّة والمسخّرة في سبيل إصدار المعاجم المتخصِّصة، والتّرجمة، والتّوثيق، وتجسيد المعارف، والتّكوين الذّاتيّ، والتّهيئة اللّغويّة، فنجد المهمّة الّتي لا بدّ أن تتمتّع بحقّ الأسبقيّة هي إقامة نظريّة خاصّة بلغات الاختصاصات والّتي يجدر أن تكون لسانيّة بالتّمام. بالفعل، فأيّ مادّة يمكن لها أن تؤدّي هذا الدّور الجامع؟ فالماكنات ليست سوى أدوات، الصّناعات ما هي إلاّ صناعات.

ثمّة محاولات سعت إلى الاختزال، تقوم على المعلوميّات المطبّقة على اللّسانيّات، تحت تسمية *TALN* (المعالجة الآلية للّغة الطّبيعيّة). فطابعها الاختباريّ الجذريّ ناجم عن كون « لسانيّ»، في هذه الحالة، هو مجرّد نعتٍ لعلاقة ينبئ عن شيءٍ في رحاب غيره. فالمشاريع التّوفيقيّة والانتقائيّة، واللاّنظريّة أو «المتعدِّدة النّظريّات» *(Calzolari, 1991, p.110)* يمكن أن يفتتن بها الإنسان، لكن من غير الطّموح إلى المعجزات: إذ أنّ «اللّسان الطّبيعيّ» لا وجودَ له، إنّما هناك لغات طبيعيّة (تاريخيّة، متشعِّبة، منطوقة) ولغات مصطنعة (معلوميّاتيّة، مصمَّمة، مبرمجة).

3. اللّغة ولغة الاختصاص:

اللّغة هي نظامٌ من الأدلّة المنطوقة و/أو المكتوبة مرتبطٌ بتاريخٍ ما وبثقافةٍ معيّنة. كذلك، أيّة لهجةٍ هي في ذات الأوان جملة من اطّرادات شكليّة ومن تراث: فعدد المتحدِّثين ليس بالأمر عديم الأهميّة، لكن الخاصية اللّغويّة البحتة والخصوصيّة الثّقافيّة هي معايير التّعرُّف الّتي أُخذت معًا بعين الاعتبار من قبل المختصّين. وعلى النّقيض من ذلك فإنّ الفرنسيّة المسخَّرة في مجال السّيارات ليست بأيّ حالٍ من الأحوال نوعًا من اللّغة أو اللّهجة، واستعمال مصطلحات مماثلة لهاتين الأخيرتين مثل «اللّهجة التّقنيّة» يحمِل على موازاة مغرِّرة. فالفرنسيّة المسخَّرة في مجال السّيارات هي استعمالٌ للّغة الفرنسيّة بهدف الإحاطة بمعارف تخصّ مجال السّيارات، فهذا أمرٌ يختلف تمامًا عن سابقه: فهي فرنسيّة بالمرّة (بما فيها الكلمات المقترَضة مثل *carter* أو *ABS* ومفردات الورشة، انطلاقًا من *mécano*)،

وإيحاءاتها تتواجد في موضع حيث ينال المواطن العادي قسطه منها شيئًا ما، إلاّ أنّ المصطلحات التّقنيّة في معظمها تخفى عليه، سواء باعتبارها مفاهيم أو بوصفها تعابير أيضًا. إنّه إذن أقلّ مطابقةً للصّحّة الحديث عن «اللّغة الفرعيّة» *(Kocourek, 1991, p.13)*.

والأمر كذلك بالنّسبة للعلوم الّتي هي تقنيّاتٌ مكرَّسة لتجسيد المعارف وإعدادها. يوجد مصطلحيّات أكثر دقّة وعسرًا، كما في الكيمياء، وأخرى أكثر ميْعًا، كما في العلوم الاجتماعيّة، لكنّها تشترك كلّها في كونها تتبوّأ مكانها ضمن خطابات اللّغة الطّبيعيّة الّتي تستعمل هذه اللّغة بقدرٍ واسع وتفترض التّحكّمَ عليها (ممّا يسبِّب في الطّابع الإقصائيّ الّذي يكتسيه عرض أطروحة بلغة غير اللّغة الّتي يملكها الشّخص العارض وفي أهميّة تدعيم التّرجمة الفوريّة أثناء الملتقيات لغرض إتاحة الفرصة لكلّ واحد بأن يتحدّث بلغته ويستمع إلى لغة غيره). لا يجدر للغربال أن تغطّي الشّمس. فكما يقول بنفنيست *(Benveniste)*: «ما يتغيّر في اللّغة، ما يمكن للنّاس أن يغيِّروه، هي التّسميّات الّتي تتضاعف، ويستبدل بعضها بالبعض الآخر، لكن نظام اللّغة الأساسيّ لا يتغيّر أبدًا» *(1974, p.94)*. هذا ما تذهب إليه أيضًا الصّورة البيانيّة «اللّب الصّلب» *« noyau dur »* الّتي استعان بها هاجيج *(Hagège, 1987, p.52)*.

في هذه الأحوال، فتسميّة *لغة الاختصاص* تعاني من حتميّة أن تسفِر عن تجزئة وتهميشيّة مناهضتيْن للبديهة. أحد اللّسانيّين الأوائل الّذي سبق له وأن ألّف أطروحةً حول اللّغة الفرنسيّة الاحترافيّة، الإنجليزي *بيتر وكسلر (Peter Wexler)*، قد تفطّن لذلك بعقله السّديد في أعماله المنصبّة حول تشكّل المفردات الخاصّة بمجال السّكك الحديديّة في فرنسا: بما أنّه لا وجودَ لميدانٍ متخندقٍ بكامله على نفسه، فمن غير الممكِن الحديث حديثًا صرفًا عن « لُغات الاختصاصات».

في طيّات كتابٍ ألّفناه في 1975 عن اللّغة الفرنسيّة القانونيّة، كذلك كنّا، سوريو *(Sourioux)* وأنا، في معمعة حرجٍ مصطلحيٍّ، فوقفنا بشكلٍ مؤقّت عند استعمال «لغة القانون»، بحيث بنينا موقفنا على تكريس مصطلح *لغة (langage)* بمفهوم «طريقة تعبير خاصّة». سيّئة هذا الخيّار أنّه يقتصر على انزيّاحاتٍ ظاهرة، كالألفاظ المهجورة أو الجمل الاصطلاحيّة، إذن فهو يتوقف على الأسلوب.

فالاستعمال الإنجليزيّ *LSP* (بمعنى *اللّغة ذات الغرض الخاصّ* [*language for special purpose*]) تفيد من الإبهام الّذي يكتنف مصطلح لسان/لغة *(language)* (نشاط القدرة على التّواصل [*langage*] واللّغة [*langue*] في آن واحد). أمّا في الفرنسيّة حيث يُضطرّ إلى إقامة الحدود وفق السّنة الّتي سنّها سوسير فلا محالة يُميَّز بين اللّغة والكلام، فمن المستحسَن، يبدو لي، أن يُتحدّث عن *اللّغة المتخصِّصة*. اسم الفاعل من فعلٍ يدلّ وزنه على الطّواعيّة «تفعّل» يبرز بالفعل فوائد جمّة، بدءًا من المرونة في التّأويلات: هذا من شأنه أن يُخلي السّبيل أمام تقدير التّفاوت والتّغيّر في درجات التّخصّص، والتّقييس، وإدماج عناصر دخيلة (إمّا مقترضَة أو مقتطفة من أنظمة أدلّة غير لغويّة أدرِجت ضمن ملفوظات مؤدّية باللّغة الطّبيعيّة). من هذا المنظور، فالتّعريف الّذي تقدّم به *ساجر (Sager) وآخرون (1980, p.21)* عن ا} *LSP* ضيّق جدًّا : بحيث يرون فيها «أدوات التّواصل اللّغويّ المتوخّاة في سبيل نقل المعلومة المتخصِّصة في وسط المختصّين في نفس المادّة»، إنّهم يقصون النّصوص الّتي وُضعت خصّيصًا لغير المختصِّين. بهذا الصّنيع إنّهم يقيمون خندقًا مصطنعًا بين أدوات التّعبير الّتي يكرِّسها الخبراء وبين ما يسخِّره المؤوّل (الزّابون، رجل العدالة، المواطن، المستهلِك، القارئ، مشاهِد الشّاشة).

فمفهوم اللّغة المتخصِّصة ينمّ أكثر عن الطّابع التّداوليّ: هي لغة طبيعيّة يُنظَر إليها بصفتها ناقِل للمعارف المتخصِّصة.

4. اللّغة المتخصِّصة والمصطلحيّة:

إذا ما اعتُبرت المصطلحيّة من الزّاوية اللّسانيّة فلا تتراءى في المقدِّمة على أنّها مجموعة من المفاهيم، بل بوصفها جملة من التّعابير الّتي تُسمّي في لغة طبيعيّة معيّنة مفاهيم تخصّ ميدان معارف ما ينزل في خانته موضوع متماسك الأجزاء.

فهذه التّعابير هي لغويّة خالصة (سواء أكانت كلمات أم زمر من كلمات)، خارج لغويّة بحذافيرها (كيّانات غريبة على الأبجديّة) أو خليط (على غرار *شعاع*). فالعامل المشترك فيها هو أنّها تسمّي، وليس مجرّد التّعيين فحسب؛ التّعيين ما هو سوى التّبيين

والعزل والتّوجيه («الإشارة إلى»)، بينما التّسمية هي طريقة وسم شيئًا ما أو فئة من الأشياء بأسمائها (يُنظَر *Kleiber, 1984*).

هذا الطّابع الاصطلاحيّ في منتهى الأهميّة: المصطلح هو رمزٌ، مثيرٌ فزيائيٌّ يمثّل بالاصطلاح مفهومًا ما أو شيئًا فرديًّا. يمكِن للاصطلاح أن يصدر عن أصولٍ شتّى: هو ضمنيّ في غالب الأحيان (المؤوّل يقرّ هنا باعتباطيّة الدّليل إقراره به على مستوى اللّغة عمومًا)، يمكن كذلك أن يكون صريحًا على شكل معيار (بيت، احترافيّ، وكذلك دوليّ). يُؤسَّس في أفضل الأحوال على الإجماع ويُستدام أثناء التّكوين الّذي يروم التّمهين، مثلما يلمح في المفردات الحرفيّة والزّراعيّة والصّناعيّة (يُنظَر *Mdibeh, 1994*).

إنّما هذا الأساس خارج اللّغويّ الممكّن لسلطة التّسمية هو الّذي أدّى باللّسانيّين البنويّين إلى أن يأخذوا حذرهم المسبق تجّاه هذا الضّغط الّذي يفرِزه الجسد الاجتماعيّ. إنّ وضع الإصبع على هامشيّة دلاليّة قد عمد إليه بشكلٍ في غاية الصراحة، حسب اطّلاعي، كوسيريو *(Coseriu)* المختصّ في الدّراسات الرومانيّة: «تُعرَف "مدلولات" المصطلحيّات بقدر ما تُعرف العلوم والتّقنيّات الّتي تستجيب لها، وليس على قدر ما تُعرَف اللّغة» *(1967, p.17)*. إلى غاية فترة تاريخيّة متأخِّرة، ثمّة مختصّ آخر في الدّراسات الرومانيّة ر. *مارتا* *(R. Martin)* في مسعى أعمال تندرج في إطار علم الدّلالة الواقعيّ الشّرطيّ وعلى ضوء إعادة قراءة الأعمال المنجزة في صناعة المعاجم، يعيد صيّاغة الملاحظة نفسها بطريقة مغايرة حيث ترضخ لحاجة الخبراء إلى الإجماع: «التّعريفات المصطلحيّة هي كلّها تعريفات إجماعيّة» *(1992, p.68)*.

لا تُقلَّص دائرة اللّغة المتخصِّصة بحيث تُحصَر في مجرّد المصطلحيّة : تستعمِل تسميّات متخصِّصة (المصطلحات)، بما فيها رموز غير لغويّة، ترد في ملفوظات تعبِّئ الإمكانات العادية الّتي تنطوي عليها لغة معيّنة. يمكِن إذن تعريفها بأنّها استعمال للغة طبيعيّة للإحاطة تقنيًّا بمعارف متخصِّصة. كلّ واحدة من هذه الخواص جديرة بتعليق:

1 / اللّغة المتخصِّصة هي أوّلاً لغة في مقام استعمالٍ احترافيٍّ («لغة داخل اختصاص»، كما تقول مدرسة براغ). هي اللّغة ذاتها (باعتبارها نظامًا مستقلاًّ) لكنّها في خدمة وظيفة رئيسيّة : نقل المعارف.

2 / إنّ الطّابع التّقنيّ السّائد في الصّياغة خاضع للتّبدّل حسب مقتضيات التّواصل. يمكِن لهذه الأخيرة أن تؤدّي إلى استعمالٍ محدودٍ للغاتٍ لم يُعترَف لها، لدى مؤسّسة دوليّة ما، بمقام «لغة العمل». بل من الوارد، كما يتجلّى عند مقتضيات الطّيران المدنيّ، أن تُقحِم تلك المقتضيات لغةً وحيدةً تُستعمَل بين ربّانٍ وآخر للتّقليص من حظوظ المخاطر، ناهيك عمّا تشترطه من تشفيرٍ غير لغويٍّ يُستعمل إلى جانب اسم علَم خاصّ بمدينة أو قرية، وهذا في سبيل الأداء الأمثل للمراسالة.

3/ يتمّ تسميّة المعارف المتخصِّصة بواسطة المصطلحات الّتي هي، قبل كلّ شيء، كلمات وزمر من الكلمات (مركّبات اسميّة ونعتيّة وفعليّة) خاضعة لتعريفات اصطلاحيّة. تتواجد هذه المصطلحات في معترك السّباق مع غيرها من المصطلحات، في نفس اللّغة، وفي الغالب مع مقترضات أيضًا، كما يمكِن أن تكون متعديّة الشّفرة، كحال *الماء وثاني أكسيد الهدروجين* *(H_2O)*، لكنّها ذات نتائج لغويّة (مثلاً: يقال «الماء» لكن لا يقال «ثاني أكسيد الهدروجين (H_2O)»). لهذا ينبغي الاحتراز من الخلط بين طريقة اشتغال اللّغات الطّبيعيّة وبين اشتغال غيرها من أنظمة سيميائيّة.

الفصل الثّاني: اللّغة المتخصِّصة، واللّسانيّات العامّة؛

1. المعارف اللّسانيّة والمعارف غير اللّسانيّة:

إنّ الطّبيعة المزدوجة للمصطلحات (كلمات لغة وتعابيرها، لكنّها في الوقت ذاته تسميّات لمفاهيم) عكّرت صفو الحدود السّوسيريّة القائمة بين اللّسانيّات الدّاخليّة واللّسانيّات الخارجيّة. فالمقاربة اللّسانيّة للمعارف باعتبارها كذلك هي حقًّا خارجيّة، بمعنى أنّها تنطلق من الأشياء (فيزيائيّة كانت أم لا) وصولاً إلى التّسميات مرورًا بالتّجريدات الاصطلاحيّة، وهذا وفق المقاربة المسمّاة *مفهوميّة*. لكنّها تظلّ لسانيّة باعتبار أنّ المصطلحات تخضع للوصف بناءًا على طرق التّحليل اللّسانيّ، مثلها مثل أي كلمة أو سلسلة من الكلمات: يمكن تقسيمها إلى أقسامٍ نحويّة، وإسناد إليها وظائف تركيبيّة، وتوزيعها توزيعًا ما، وصرفها، و[إعرابها]، وتقويم تهجئتها والنّطق بها، ونقول بوجيز العبارة يُتحرّى إخضاعها لتنظيمٍ مشتركٍ مع تفاوتٍ بسيط، وهو علم الدّلالة، بما أنّ تعريفها اصطلاحيٌّ، كما سبق وأن رأيناه. على هذا المنوال فإنّ قواميس اللّغة العامّة لا تقصي المعنى

الاقتصاديّ لكلمة *هامشيّ*[4]، يكتفون بإدماجها ضمن المادّة المناسبة ذات فحوىً عامّ، بالتّنبيه فقط إلى خصوصيّتها بواسطة علامة اصطلاحيّة تدلّ على الميدان مثل: *écon*.

ما يتواجد معرَّضًا للتّهديد بفعل الاضطرار إلى الفصل المنهجيّ بين مقاربةٍ بواسطة النّحو ومقاربة عن طريق المعارف هو شراهة الدّراسات اللّسانيّة الّتي أخذت بعد سوسير وقبل تشومسكي تنزع إلى الاستقلاليّة، بالإجمال، تحت اسم *المعجميّات*. بدت استقلاليّة الكلمات على أنّها وهمًا معجميًّا وكان ذلك بالموازاة مع تطوّر الأعمال التّوزيعيّة والتّحويليّة الّتي بيّنت أنّ أحاديّة أفعالٍ ψ *فَعل* مثيرة للإشكال بتناولها خارج الدّرس الصّرفيّ.

2. اللّغة المتخصِّصة والنّظريّات اللّسانيّة:

لا يتسنّى تأسيس نظريّة للّغات المتخصِّصة إلاّ على قاعدة نظريّة عامّة للّغات. غير أنّه فضلاً عن ذلك يجب على هذه النّظريّة أن تجيز اعتبار المصطلحات وتحمّلها بوصفها تسميّات للمعارف. فدفتر الشّروط النّظريّة، بتحرّي المزيد من التّدقيق، لا بدّ سيشمل مؤهّلات يوشك ألاّ تتواجد مجموعةً منصهرةً في نفس مقاربة كلاسيكيّة وواحدة. دونك ما يبدو أنّه مطلوب :

1 / تصوّر متين للدّرس الصّرفيّ قادر على الالتفاف حول المكوِّنات المنطوقة والمكتوبة مهما تشعّبت، فالقضيّة العصيبة لم تعد الوقوف عند عتبة الوحدة الصّغرى (لمن يريد الكشف عن الحجج السّائرة في الاتّجاه المخالف، ينظَر *Martinet, 1985*) إنّما المهمّ هو استجلاء القيمة التّمييزيّة.

2 / درس تركيبيّ خاصّ بالمحلاّت يراعي توزيعات وتحويلات تركيبيّة.

3 / درس تركيبيّ ينفرد بالتّعليقات والتّبعيّات التّركيبيّة يسمح بمعالجة قضايا المعمول، والتّخصيص، والوظيفة، وبالتّالي تيسير التّفسير النّحويّ للمحلاّت المعلّقة.

4 / درس تركيبيّ يكفل بالملفوظ يأذن بتناول قضايا الإحالة والتّداوليّة، وبالتّالي تسهر على التّفسير الدّلاليّ للتّبدّلات الشّكليّة، والمحلاّت والتّراتبيّات التّركيبيّة.

إنّه من الجليّ أنّنا في صدد أربعة أنواعٍ من المقتضيات الّتي قليلاً ما أوتي على تلبيّتها وهي مجموعة. وإذا أردنا ضرب بعض الأمثلة، فما يُعتبر في علم الصّرف محلّ إجماعٍ بين اللّسانيّين يقوم على تراث تليد (أقسام الكلام، والتّصريف، والاشتقاق والتّركيب)؛ وفي الدّرس التّركيبيّ الخاصّ بالمحلاّت، فالنّتائج المفحِمة هي تلك الّتي تكلّلت بها الأعمال المنجزة خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين، وهي المستوحاة من الباحث الأمريكيّ هاريس *(Harris)* وأتباعه (يُنظَر *Chomsky, Gross, Miller et Torris, Abeillé, etc.*)؛ وفي الدّرس التّركيبيّ الّذي ينفرد بالتّعليقات والتّبعيّات التّركيبيّة، إنّما التّراث الكلاسيكيّ هو الّذي يفرض نفسه، وهذا انطلاقًا من النّحاة اللاّتينيِّين إلى تينيير *(Tesnier)* وخلفائه (ينظَر خصوصًا *Serbat et Mel'cuk*)؛ وأخيرًا، ففي مجال التّلفّظ إنّ الإقرار بـ « الجهاز الصّوريّ » إنّما هو حديث العهد *(Benveniste)*.

هذه الكتل العظيمة ليست قارّات معزولة ببحارٍ لا يمكن عبورها، لكن أيّ واحدة من الأولويّات الخليقة بمقاربة معيّنة تسبّب ضررًا لغيرها من الأولويّات : فهكذا ينطوي النّحو التّوزيعيّ على درسٍ دلاليٍّ مستجدٍ (فالأمر لا يتعدّى تقسيماتٍ إلى أصناف متفرّعة بعضها عن البعض، مثل حيّ، *ومادّي* أو كثيف، وهي الّتي يتحقّق إسقاطها على مئات آلاف كلماتٍ تابعة للغة واحدة)، وعلى العكس من ذلك فالنّحو الّذي يتابع التّعليقات يميل إلى إيثار الكلمة. ألا إنّ على الأقلّ لتلك الكتل فضلاً يكمن في كون كلّ منها أتت على إنهاء برنامجها، ممّا يساعد على دفع عجلة المعرفة إلى الأمام. إنّ المجهودات الّتي تُبذَل في سبيل عرض نظريّة غير مِقصيّة تعنى باللّغات لجديرة بالتّقدير هي الأخرى، لكن إلى يومنا هذا لا نظريّةَ انبرت لتحتوي غيرها من النّظريّات، وذلك رغم المحاولات الرّامية إلى التّركيب على غرار ما فعل *بنفنيست* (النّظام السّيميائيّ والنّظام الدّلاليّ)، وما قام به *ياكوبسون (Jakobson)* (محور الاختيّارات ومحور التّركيبات) وما أنجزه *هاجيج (Hagège)* (المقاربة عن طريق ثلاث « زوايا» متكاملة).

3. اللّغات بوصفها متعدّدة الأنظمة:

« اللّغة نظامٌ لا يخضع لغير نظامه الخاصّ »، هذا في حال إذا ما صدّقنا سوسير *(ص.47)*. لكن هذا النّظام، عند سوسير نفسه، يؤول إلى تاريخٍ ما، وحتّى الآليّات الآنيّة لوحدها تَخضع من جهتها لتنظيميْن: هناك آليات تداعيّة وآليات تركيبيّة. ثمّة ثنائيّات أخرى لا بدّ من ذكرها: الدّال والمدلول، الدّليل (اللّغويّ) والمفهوم (خارج اللّغويّ)، الدّرس الصّرفيّ والدّرس التّركيبيّ. في أحوالٍ كهذه، فمِن الحكمة بمكان أن يُعترَف بأنّ اللّغات ترضخ لجملة من آلياتٍ داخليّة غير مطّردة ولتأثيراتٍ خارجيّة قد تبدو أنّها قيّاسيّة من وجهٍ ما، وذلك مثل أمراض الكلام، والازدواجيّة اللّغويّة، وكلّ التّنوّعات الّتي تنتاب الظّواهر الكلاميّة والّتي تهمّ أقدم الأبحاث (كالبلاغة) وتلك الّتي تستقطب اهتمام أحدثها عهدًا (كالحوار: إنسان ـــ ماكنة)، ممّا يسفِر عن تكاثرٍ «علوم اللّسان» وهذا في الوقت الّذي كان الشّائع هو مزاولة الحديث عن «اللّسانيّات» وعن «نظام اللّغة» وهذا إلى عهدٍ قريبٍ لا يتجاوز بضعة عقود.

في خضمّ هذه الأوضاع، فالطّريقة الأكثر إنصافاً للإمساك بزمام أمور الدّراسات اللّسانيّة هي على الأرجح تلك الّتي ترضى قدوةً علمَ الأحياء، وهو جسدُ مزيجٍ من المعارف يفتقر إلى الكيمياء والطبّ، بل إلى المعلوميّات أيضا. للّغات هي الأخرى موادّها الخامّة (التّسجيلات الصّوتيّة وسلاسل الحروف)، ولها تقطيعاتها الإجرائيّة (إلى وحدات صوتيّة، ووحدات صرفيّة، ومركّبات، وجمل)، بل لها وظائفها أيضا، ولها كيفيّات رسمها الخطّي والإلكترونيّ، وعلاوة على ذلك تملك تاريخًا وجغرافيّةً وذات طابع اجتماعيّ. فهكذا يستحيل على المختصّين في اللّغة العربيّة ألاّ يعبأوا لا بترتيب شئون النّظام الفونولوجيّ، ولا بمدى تبعيّة النّظام الصّرفي للأصل وللقالب في آن واحد، ولا بطريقة التّوظيف المبدئيّ لأداة التّعريف وللتّنكير، ولا بالجملة الاسميّة، و لا بقضيّة رسم الحركات أو عدمه، ولا بمسألة وجود اللّهجات المتنوّعة، هذا إذا ما اكتفينا بالإشارة إلى بعض القضايا المألوفة للغاية.

يجدر ألاّ يُحشَد في هذا الشّأن بين الطّابع العلميّ وبين بساطة نموذجٍ مهما كان بريقُ هذا الأخير مستهويًا، وهذا على النّقيض من الطّبويّة التشومسكيّة الكائنة وراء « نظريّة علم التّركيب». إنّما استمدّ المذهب التشّومسكيّ السّائد خلال السّتنيّات قوّته الحقيقيّة من كونه عبّد الطّريق أمام أعمالٍ وصفيّة أعطت الدّفع لمعرفة اللّغات فيما يخصّ جانبها التّركيبيّ، وهذا بشكلٍ أبعد بكثيرٍ ممّا سبق للنّظريّات المتقدّمة عليه (في أوربّا *Guillaume,Hjelmslev, Tesnière*) وأن أحرزته من الإنتاجيّة.

أن يؤتى على إرساء صوتيّاتٍ وظيفيّةٍ ونحوٍ تابعيْن للغةٍ غير معروفة بعدُ لهو حجر زاويّة حريٌّ بأن يشهد على نضج هذين العلميْن الّذيْن تشكّل مكاسبُهما تقاليدَ حيّة. فالمحاكمات الّتي تنازع الملكيّة الفكريّة، والّتي يمكِن إسناد أمر تفسيرها إلى الدّراسات الاجتماعيّة الملتفّة حول العلوم، كفيلةٌ بأن تُلبِس شأن مكاسب لم يثَر نقاش حولها بعدُ، إذا لم يحتاط لذلك: فخارج نطاق اللّجان الّتي تتكفّل بمناقشة الرّسائل الأكاديميّة، فكلّ خبيرٍ متمرّس يعرف كيف يشخّص الفونيمات الّتي هي وحدات ويعمد إلى نسخها صوتيًّا بوضعها ما بين خطّين مائلين، ولا تخفى عنه مورفيمات المباني المقدّرة الّتي تنطوي عليها الكلمة، ولا تفوته المركّبات الّتي تنتهي إليها زمر الكلمات والمتميّزة بفضل الاحتكام

إلى قانون الاقتصاد الّذي تخضع له الجملة، والكلمات لا ريب موجودة بما أنّه ثمّة كلمات متقاطِعة، وتقلّص نصوصٍ إلى كميّة معيّنة من الكلمات، وقواميس ذات قوائم معجميّة متوقَّعة. يليق باللّسانيّ أن يكون رائد فكرة ذات فحوى حول مسائلَ نظريّةٍ على غرار الاستعانة بمقاربة ثنائيّة في الصّوتيّات الوظيفيّة أم دون ذلك، ومثل وجاهة مفهوم المركّب الفعليّ أم عدمها، الخ، لكن من الأهميّة بمكان ألاّ تكون تلك الفكرة مناوِئة لما اشتهر من جهة أخرى على أنّه مكسبٌ. وفي حال إذا ما ورد هناك خللٌ فيجب إمّا أن يتبرّأ ذلك اللّسانيّ من فكرته، أو يتصدّى للاستيعاض عن المقاربة الشّاملة الّتي كانت تسير عليها المادّة المعنيّة، وهذه مسئوليّة وقفٌ على بعض الأعلام المشهورة، مثل مؤسّسي النّحو العامّ والمعلّل، وروّاد النّحو المقارن، وزعماء النّحو البنويّ والنّحو التّحويليّ. يجد المرء نفسَه هنا إزاءَ حالة مبتذلَة ما انفكّت العلوم تجتازها، وفي هذا الصّدد فإنّ التّقدّم بجردٍ تحصيليٍّ ينجَز في اللّسانيّات من شأنه أن يُعيد إلى ذهن ذلك المرء حالةً مرّت على كلٍّ مِن علم الاجتماع وعلم الاقتصاد: فالموادّ الثّلاث لا تزال حديثة النّشأة، فكفاها ذلك صوابًا لئلاّ تستأثر بحقّ جحد هذا أو ذاك من مشيّديها.

ليس غيّاب نظريّة جامعة هو الشّيء الوحيد الّذي يحمل المرءَ على العدول عن أي نبذٍ، لكن ذلك مرتبطٌ أيضًا بالتّشعّب الّذي تختصّ به وقائع اللّغة. لا بدّ من مثالٍ، طبعًا لن يُبعدنا عن موضوعنا، فليكن التّهجِئة بما أنّ اللّغات المتخصِّصة تخضع للتّمحيص لا سيّما وهي في شكلها المكتوب. هذا الملفّ، الّذي تظلّ صفحاته مثارًا للتّخوّف، قد عرف بداية إبانة موحيًا للغاية وهذا بفضل نينة كاتش (Nina Catch) ونموذجها الخاصّ بمتعدّد أنظمة التّهجئة. يُفسَّر المبدأ المتحكِّم في ذلك بكون نظام التّهجئة الّذي تقوم عليه أيّة لغة هو نتاج ثلاث مراتب انتظامٍ ينبغي تمييزها: تهجئات صوتيّة، وهي الّتي تنسخ أصواتًا نوعيّة (وحدات صوتيّة)، تهجئات صرفيّة، وهي الّتي تجسّد نظام التّصريف والاشتقاق المعتمِد على الزّوائد الّتي تُلحق إلى الفعل والاسم والصّفة والظّرف، تهجئة تصويريّة، وهي سلاسل الحروف الّتي تستمدّ منطقها من التّأثيل (الجذور). متعدّد الأنظمة هذا المدين لمكتسبات العديد من المواد العلميّة الفرعيّة، بما فيها اللّسانيّات التّاريخيّة، يُمكِّن من تغطية وقائع تدنو من نسبة 100 % في اللّغة الفرنسيّة، إذن مرحبًا به، وذلك على الرّغم من

قصوره في تقديم حلولٍ للحسم في شأن أيّ صراعٍ ممكن بين منطقين (مثل ما يتعلّق بجمع الأسماء المقترضة).

ملخّص:

بالعربيّة:

يتواجد هذا النص ضمن القلق الذي ينتاب الباحِث الجزائريّ الرّاغِب في تقديم فكرة للجامعيّين الجزائريّين ــ أساتذة وطلبة ــ عن شيءٍ من حصيلة المجهود الفكري الذي توصّلت إليه الجامعاتُ الغربيّة. يندرج النص المترجَم في قضيّة "اللّغات المتخصِّصة" التي أراد مؤلّفه (بيير لوراه) أن يعالجها تحت هاجس النّظريّة اللّسانيّة. حان الأوان، ــ حسب تعبيره ــ لأنّ إعادة تعريف «لغات الاختصاص» فرضٌ مقدَّمٌ، وذلك لتكوين فكرة دقيقة عن وجه تواجدها النّحويّ والدّلاليّ. لا يُمكِن استِمدادُ الأُسسَ النَّظرِيَّة لِمُقاربَةٍ لِسانِيَّةٍ خاصَّةٍ بِاللُّغات المُتخصِّصة إلاَّ مِن اللَّسانِيَّات العامَّة. فمهام اللّسانيّات في وجه اللّغات المتخصِّصة عديدة، ويمكن لكلٍّ واحدة أن تشكِّل موضوعًا لبحثٍ موحّدٍ غزير. فالرّهان جليلٌ: هذا المقتطَف الموجَّه للأساتذة يسعى أيضًا إلى إثارة فضول الطّلبة الأدبيِّين، سيّما إذا كانوا يعتقدون أنّ التّقانة والثّقافة قد أدارتا لهم الظّهر. وعين الحقيقة أنّ ما هو تقنيٌّ ليس ذاك الموغِل في الاصطناعيّة، لكنّه هو القابل لإعادة الاستعمال، وأنّ الثّقافة اللّسانيّة الأقلّ ضيقًا تظلّ الأكثر قابليّة للحمل داخل المهن المعنيّة باللّغات.

بالفرنسيّة:

Cet article répond à l'exigence de mettre à la disposition des enseignants et étudiants (université algérienne) des textes en Arabe traitant des questions pertinentes, ou que nous considérons comme telles, à l'instar des langues de spécialité. Les passages que nous avons voulu choisir font écho à une réflexion globale menée par l'un des spécialistes en la matière (Pierre Lerat), et à propos des "langues de spécialité". Celles-ci sont rarement abordées avec des préoccupations de théorie linguistique. Le moment s'y prête. Une redéfinition de telles « langues » s'impose préalablement, pour avoir une idée précise de leur mode d'existence grammatical et sémantique. Les tâches de la linguistique face aux langues spécialisées sont nombreuses, et chacune pourrait faire l'objet d'une monographie copieuse. L'enjeu est de taille: il s'agit de rendre linguistiquement moins aventureuses des pratiques professionnelles nécessaires et nécessairement valorisées dans tous les pays développés.

---

1 – يُنظَر المقتطَف المترجَم: Pierre Lerat, Les langues spécialisées, Coll. Linguistique nouvelle, Ed. PUF, Paris, 1995, p.11-27.

2 – بيير لوراه أستاذ بجامعة Paris-Nord، متخصِّص في اللّسانيات لا سيّما علم الدّلالة ويعدّ ضليعًا في قضايا المصطلحيات واللّغات المتخصِّصة، أُحيل إلى التقاعُد مؤخَّرًا، التقيناه خلالَ الملتقى الدولي الأوّل حول «اللّغات المتخصِّصة واللّغات الأجنبيّة » الذي نظّمته المدرسة العليا للتعليم التقني بوهران يوميْ 01 و02 جويلية 2005، حيث شاركنا بمداخلة باللّغة الفرنسيّة: « Analyse des termes linguistiques : vers une application d'une théorie appropriée aux langues de spécialités ».

3– (م. م) هو مقابل *Conceptualisation* قريب من هذا المعنى ما أورده عبد السّلام المسدّي في معظم كتاباتـــه، يُنظَر مثلاً: عبد السّلام المسدّي، مباحِث تأسيسيَّة في اللّسانيَّات، مؤسَّسة عبد الكريم بن عبد اللَّــه للنَّشــر والتَّوزيــع، تونس، (د.ت)، ص*.89-118*.

4 – (م. م) هامشيّ أو حاشيّ، المفهوم: « *منفعة، فائدة هامشيّة*، ما يبدو في عين المنتِج أو المســتهلِك الوحــدة الأخيرة المنتَجة أو المستهلَكة. *تكلفة هامشيّة* للمنتوج، تكلفة إنتاج لوحــدة إضــافيّة لهــذا المنتــوج» ينظَــر: *Hachette, Le dictionnaire du Français, Ed. ENAG, Alger, 1992, p.984.*

وجدنا (ت) كعلامة اصطلاحيّة، أي (تجاري)، ينظَر: المنجد فــي اللّغــة والإعــلام، ط*.30*، دار المشــرق، بيروت، *1986*. أمّا المعاجم ثنائيّة اللّغة (فرنسيّ ــ عربيّ) وكذا (عربيّ ــ فرنسيّ) فلم نجد هذا المقابل.

ترجمة الفصل الأول من كتاب Analyse du discours/ فرنسين مازيير Francine Mazière

تر: أ. حمو الحاج ذهبية

إطار موروث

تفرض الخاصية المركبة لتحليل الخطاب الرجوع إلى بعض التصورات والتخصصات المعرفية السائدة في الستينيات والسبعينيات. من المفروض أن تسمح لنا النقاط المعالجة باختصار في هذا الفصل أن نموقع بطريقة وافية كيف تتشكل هذا المجال، وعلى أية ركيزة، وعلى أي رفض، وفي أي نزاع (الفصلII والفصلIII).

I. اللغة / الخطاب / المدونة

يشتغل النحو بجمل من قبيل le loup mange l'agneau باعتبارها بنية تركيبية – دلالية (تركيب اسمي– تركيب فعلي، الاسم–الفعل– الاسم أو الفاعل، الفعل–الزائدة)، حيث لا تحيل كلمة agneau ولا كلمة loup إلى أي مرجع في العالم.

إن الخطاب يأخذ بعين الاعتبار الملفوظ المستعمل، والناتج بطريقة يمكن للعلاقة الجملية أو أحد مصطلحاتها أن تأخذ معنى من خلال وضعها في خطاب مؤرّخ ومعين، ومحين سواء كان ذلك في خرافة، أو كنداء الراعي، أو إعلان عن افتتاح موسم صيد الذئاب، أو كعنوان جريدة من قبيل:

- « Et le loup le mangea »
- « Aux loups »
- « les Loup mangent les moutons »
- « Dégât des loups »

إن هذه الجمل لا تحدد كلمة agneau أوloup في ترتيب معجمي، ولكن تحلل كيف يمكن أن يؤثر التخاطب الخارجي في المعنى (le grand méchant loup) وفي استعمال الكلمة في هذا أو ذاك السياق اللغوي والاجتماعي. يمكن ملاحظة التباعد نفسه في مجالات تعود إلى النحو خصيصا، فلا يعالج تحليل الخطاب الروابط وقيودها النحوية،

ولكنه يمكن أن يحلل المعنى وكذلك آثار تكرار رابطين، ففي عهد الثورة نجد جملا من قبيل: " الخبز والسلاح"، "الخبز والحرية".

إن تحليل الخطاب لا يعالج القالب الصيغي بصفة عامة ولكنه يعالج كيفية إبداع الصيغ مثل: "التطهير الإثني" خلال حرب الكوسوفو.

إن تحليل الخطاب لا يفصل الملفوظ عن البنية اللسانية، ولا عن شروط إنتاجه، سواء كانت شروط تاريخية وسياسية، كما أنه لا يفصل الملفوظ عن التفاعلات الذاتية، إنما يقدّم قواعد القراءة حتى يسمح بتأويل معين.

إنه لمن التعسف وضع ترجمة حديثة لما يدعى بـ" الكلام" عند سوسور، حتى إن كانت المحاولة كبيرة. عندما يقابل سوسور بين " اللسان" و "الكلام"، فإنه يقابل بين صيغة التعاقد في المجتمع، أو الصيغة الاجتماعية التي هي "اللسان" بصيغة التفرد التي هي "الكلام"، أما الخطاب فليس بفردي، إنه التمظهر المثبت لتعيين كل كلام فردي.

يوظف بعض محللي الخطاب مفهوم سوسور للغة أي "من حيث دراستها في ذاتها ومن أجل ذاتها" آلية قاعدية تؤسس للخطابات وتسهم في المعنى، بينما يرفض بعضهم الآخر هذا المفهوم على أنه عقيم، ولذلك يدخلون إلى جانبه ما يدعى بالذات المتحدثة في فرديتها أو في انتمائها (الجماعة، العمل، الالتزام...)، وذلك بالعودة إلى علم النفس، وإلى علم الاجتماع، وهي العلوم التي أبعدها سوسور حينما كوّن الموضوع الخاص باللساني.

مهما يكن الموقع الذي نتّخذه إزاء اللغة، يبقى الخطاب دائما بالنسبة لمحلله نتاجا، أو ملفوظا، أو مجموعة من الملفوظات المثبتة الواضحة، ولكن ذلك لا يخص كل الملفوظات.

لا يشتغل لساني الخطاب على أمثلة متعلقة بالجمل الملفوظة أو النصوص، ولكنه يشتغل على مدونة، وهذا يعني أنه يقوم بالتحديد، وإيجاد العلاقات، وبتنظيم مجموعة من الملفوظات أقل طولا وأقل تجانسا، وهو الأمر الذي يقوم بعرضه للتحليل. لقد وقع الخلط خطأ بين مصطلحي الملفوظات والخطاب من جهة وتحليل الخطاب من جهة أخرى، حيث يعتبر أحدهما معطى والآخر(تحليل الخطاب) بحثا مما تسمح به المدونة.

إن إنشاء المدونة يدفع المحلل إلى التموقع إزاء اللغة وعملها (اختيار أشكال اللغة التي يجب الكشف عنها وتحليلها)، وتدفعه إلى اتخاذ موقع إزاء المتكلمين ودرجة استقلالهم

(تشكل ملفوظات الأرشيف والملفوظات التخاطبية)، وموقع تجاه القيود التي تفرضها الأجناس الكلامية (مدونة متجانسة أو متغايرة).

كما يجب إضافة تعريف للمعاودات في حال عملها في فترة البحث الدلالي ومجاله (التشكيلة التخاطبية، وشروط إنتاج الملفوظات)، إذ هي فرضيات حول أهم ما يمكن إظهاره (تحديد الموضوع)، في علاقتها مع المعارف السابقة وملزمات البحث.

II. بناء المدونة أو تكوينها

إن إنشاء المدونة ليست جمعا للنصوص، إنه تكوين جهاز للملاحظة والكشف، وادراك موضوع الخطاب الذي سوف يتكفل بتأويله.

لقد كانت المدونات الأولى محل الدراسة منصبة على النصوص السياسية، والنصوص التأسيسية، حيث طبقت تقنيات التقطيع على مجموعة من النصوص المختارة للدلالة على طريقة التباين: التباين السياسي(الشخصيات بلوم/توريز Blum /Thorez ، وتباين المحاور:جريدة Le Figaro/وجريدة L'Humanité)، وتباين الأجناس (المقال الافتتاحي/التحقيق الصحفي)، والتباين الزمني (الخاصية الإقطاعية/الخاصية البرجوازية).

لقد أصبحت هذه التقنية ممكنة بتحييد جريء لموضوع الخطاب، سواء كان هذا الخطاب ملكية، أو موضوع كره الأجانب، أو حرب الجزائر أو جوراس.Jaures . وحول موضوعات محيّدة، قمنا بتحليل خطابات متباينة، واكتشفنا قطيعة مزدوجة مع النص ومع المحتوى باعتباره موضوعا.

إن فكرة" شروط الانتاج" الثابتة والمتجانسة كانت منصبة على إشكالية مقامات التواصل، وحتى إن ورث تحليل الخطاب مفهوم الماركسية قبل مفهوم التواصل، فلم يكن ذلك إلا في بداية الستينيات. ثمّ إن المدونات تشكلت في إطار من المغايرة الواسعة، وبعملية تحليلية، من خلال "مسار موضوعي" محدد في الأرشيف، وتفتّح على شرائح المجتمع (الفصل III)، ومن خلال مواجهة الإعلام الآلي للمدونات الكبرى التي تستغني عن التركيب وتفضل العودة إلى جمع النصوص (الفصلIV).

وبالموازاة، تقوم مسألة المواضيع من قبيل الوصف الاجتماعي، التجمعات النوعية و"الأجناس" من حكايات المسافرين، النقاشات المتلفزة...) بإيجاد تكوين تجانسات جديدة.

III. مواقف حول اللغة

1. اللغة باعتبارها شكلا

إن للغة خصائص عالمية مثل التقطيع المزدوج، والتتابع أو التسلسل، وللغات أشكال ثابتة في التاريخ، ولإعادة مقولة رومان جاكبسون التي أصبحت شهيرة، يمكننا قول كل شيء وفي كل اللغات، ولكن هناك أشياء يستحيل عدم قولها في بعض اللغات، مثل الضمائر بالنسبة للموضوعات il و elle في اللغة الفرنسية، والنفي في اللغة الإنجليزية الذي يشتمل على it ، أو مفهوم الزوج عندما تحتوي اللغة على " المثنى" إضافة إلى المفرد والجمع.

أن نأخذ هذه الأشكال في الحسبان، هو أن نعلن أننا لا نقول الشيء نفسه، حتى إن كان في اللغة ذاتها، وعندما نقول ذلك بطريقة أخرى، إذن فتحليل المحتوى غير كاف مثل قولنا: " لقد استدعى المجلس"، "والمجلس مستدعى"، وفي حال الخبر يقول خبير طبي: " ألاحظ أنّ... و"نلاحظ أنّ...." و « chapeau » و « couvre-chef » فهي كلها جمل لا تحتمل معنى متماثلا. كما يمكن القول بوجود الترادف، ولكن ليست بترادفات حقيقية، فكل صيغة لغوية تشكل المعنى والنموذج المعنوي بخصوصياته المتميزة. وإذا كان من غير الممكن اهمال الصيغ النحوية في اللغة، وإذا كانت الرسالة الأساس التي يبعثها تحليل الخطاب للمؤرخين، وللمختصين في علم السياسة أو إلى السسيولوجيين هي إن " اللغة ليست شفافة" وليست وسيلة بسيطة مستعملة لإرسال معنى "موجود هنا"، ومشكّل قبل وضعه في خطاب، فإن المحللين سيواجهون مع ما يدعى بـــ"اللغة".

2. اللغة – اللسان

تعرّضت البنيوية لنزاع هام. نجد في اللغة الفرنسية كلمتين اللغة و اللسان للدلالة على ما يدعى في اللغة الإنجليزية بـــ اللسان. ليست هذه الخاصية متداولة في اللغات الأوروبية، إلا أن سوسور في متن كتابه Cours de luiguistique générale يفصل اللغة عن اللسان.

إن اللسان "متعدد الأشكال وغير قياسي، يستند إلى ميادين متعددة، فزيائية، وفزيولوجية، ونفسية[بانتمائه وفي الوقت ذاته] إلى الميدان الفردي وإلى الميدان الاجتماعي"، أما اللغة فإنها "نتاج اجتماعي لملكة اللسان، ومجموعة من التواضعات الضرورية"، التي "لا تفترض أبدا أن تكون جاهزة"، و" ليست هي وظيفة الذات المتحدثة".

بذلك تتحدد اللغة التي يمكن أن تشكل موضوع اللسانيات لأنها " الوسيلة التي أبدعها المجتمع ويؤديها[...]، إن اللغة هي التي تصنع وحدة اللسان". تشير المسلمة التي عن طريقها تكون اللغة حدثا اجتماعيا إلى المجال الداخلي من اللغة وهو بمثابة عقد، حيث أن المصلحة المشتركة للتفاهم المشترك ضامنة للنظام. وفي المقابل نجد «الكلام"، أو تعبير الذات الفردية، ومقر التبادل والإبداع، لكن شيئا فشيئا صنف تلقي كتاب " الدروس" قراءة تنفي دور " الخطاب" و"الجماعة المتحدثة"، وفي الوقت ذاته- وبأثر معاكس- ينفي الخاصية النظرية لمفهوم اللغة، حيث سريعا ما أنزل إلى حد المعيار ورفضه مبدعو اللسانيات الاجتماعية.

3. اللغة باعتبارها وسيلة للتواصل

لقد وظف مصطلح " الذات المتحدثة" داخل النموذج البنوي ذاته، أو داخل اللسانيات وبالتلاقي مع الانتربولوجية. إن المتلفظ هو الذات التي تأخذ الكلمة، أو الذات التي تستعين بصيغ لغوية خاصة للتحكم في المقام التلفظي وهو ما يدعوه بنفنست بـــ "الجهاز الصوري للتلفظ"، المتكون من الضمائر، والأزمنة الفعلية، والمبهمات، والأشكال الجملية، والأنماط...وبذلك يصبح الملفوظ والتلفظ ثنائية من المفاهيم دون منازع وذلك منذ 1950. ولكن المتلفظ ليس بشخص مفرد، و"أنا" المتلفظ س يصبح "أنا" للمتلفظ ع انطلاقا من اللحظة التي يأخذ فيها المتلفظ ع الكلمة.

لن يتوقف المخطط التواصلي عن التعقيد، ولا عن فصل المتكلم عن السامع، كما يستمر الاستعلام عن الصيغ التي تعين المتلفظ مثل صيغ الزمان والضمائر، والتنميط في التشكل في صيغة لغة.

لقد عرفت نظريات التلفظ توسعا معتبرا، وذلك لالتقائها لمقاربات تطورت في ظروف أخرى سياسية وابستمولوجية، كما ساهمت علاقتها بالأفعال اللغوية (القول يعني الفعل) – التي أسسها الفيلسوف أوستين في دراسته للغة العادية– في إعادة تعريف مفهوم اللغة وذلك بالنظر إلى وظائفها، ومن بينها وظيفة التواصل التي أضحت مهمة. وبالتركيز على نشاط الذات الكلامي، فإن التداولية تفتح ميدانا جديدا حيث لا يكون شكل اللغة مطلوبا بقوة.

وبالتالي يرث تحليل الخطاب –في الوقت ذاته– من اللغة البنية، ومن اللغة التجريبية التي تميز المجموعات الاجتماعية أو من العمل اللغوي، كما يلتزم بإعادة التأمل في تقابلهما، وفي تمفصلهما، إضافة إلى التأمل في العلاقة التي تربطهما، وبذلك تتولد مواقف مؤسسة على الاختلاف النظري، وشيئا فشيئا نجد النعوت التقليدية لكلمة " لغة" في ما يدعى بـــ اللغة "المشتركة"، واللغة "الوطنية"، واللغة "الفرنسية" التي تصف فرادة الاتساق التجريبي، أو التقابل بين "اللغة" باعتبارها حدثا إنسانيا واجتماعيا منظّرا له، وبين "اللغات" باعتبارها تنظيمات جغرافية، وتاريخية، واجتماعية مفردة، بحيث تترك مكانة للحدث اللغوي، أو حتى للغة المقسمة من حيث كونها– "لغة البرجوازية"، أو "لغة المدرسة"، أو "لغة العمل"– وذلك خوفا من امتزاج الحدود مع "الخطاب".

IV. المتكلم، المتلفظ، انعكاسية الذات المتحدثة، الذات

إن مفهوم الذات غالبا ما كان تابعا لمفهوم اللغة.

1. المتكلم الحامل لكفاءة نحوية

لم ينظِّر النحو العام للغة ولكن نظَّر لما يدعى بالقواعدية. إن المتكلم يولد وهو حامل لقدرة تقبل كل ملفوظ "مقبول"، إنه مفهوم يحتقر المثبت بإعطاء الامتياز لـــ "الإحساس اللساني" وهو ما عارضه أغلب محللي الخطاب. إن تطور النحو العام في قسمه النظري لم يخدم تحليل الخطاب إلا لمدة قصيرة أي بين 1975 و1985 (الفصل III).

2. المتلفظ

يجعل هذا المفهوم من الذات التلفظية إشارة لسانية، بحيث يوظف المتحدث صيغا لغوية تنظم الزمن والمكان انطلاقا من أنا، هنا والآن.

إنها صيغ إشارية تتمثل في (هذا)، وصيغ استعلامية من قبيل (البارحة، هناك)، وصيغ دالة على العلاقات الشخصية بين (أنا/أنت مقابل هو)، والأنماط الفعلية (الواجب) التي تتواجد بأشكال متعددة في كل لغة، يضاف إلى ذلك حكم المتلفظ حول ما يقوله، والذي يتبلور بوساطة التنميط بتوظيف الصيغ مثل: ربما، بالتأكيد، وصيغ الجمل الاستفهامية والشرطية والطلبية التي تبرز الالتزام الواعي للذات المتكلمة وقصد دلالتها.

إن حكاية التلفظ طويلة، ولكن أهم الأعمال المطلوبة باستمرار في تحليل الخطاب هي أعمال إميل بنفنيست، الذي اقترح تقابلا بين القصة والخطاب، حيث يعين الخطاب قولا يحيل إلى حاضر المتكلم، في حين تمثل القصة متوالية من الأحداث التي يبدو أنها تروي نفسها بنفسها.

لم يُكرَر هذا المعنى المقدم للخطاب في تحليل الخطاب، ولكن استُغلت فكرة التلفظ المتباين، وكان مفهوم التلفظ مطلوبا منذ البداية (الفصلII)، وغالبا ما كان يبدو في شكل معدّل للتواصل وجها لوجه، ولعبة متخيلة للمواقع، ومتلفظ مزدوج، وبناء لمشهد تلفظي...

3. الانعكاسية

إذا لم يكن للذات المتحدثة نحو راسخ في الذهن مثل متكلم النحو العام، وإذا لم يكن لها مقصدية واضحة مثل الذات المتواصلة، فإنها تعتبر بالنسبة لمحلل الخطاب فاعلا انطلاقا من استعمالها لمعرفتها اللسانية، ومن خلال قدرتها على الحديث عن اللغة دون مرجعية مؤسسة.

يتطلب المحلل في تحليل الخطاب هذه القدرة خاصة عندما يتعلق الأمر بالخطاب المروي، وبما يدعى بالكلمات ذاتية الدلالة التي تبرز الكلمة باعتبارها إشارة منعزلة عن سياق استعمالها، (إن لكلمة Charité ثلاثة مقاطع، التحليل عبارة عن اسم) وعن التفسير ذاتي الدلالة (Charité مثلما نقول). لقد كانت دراسات كل من ج.ر. دوبوف-J.Rey Debove وج.أوتييJ.Authier... مستعملة بكثرة في هذا المجال.

إن مثل هذه القدرة مهمة جداً للكشف عن التغاير التخاطبي وانعكاسية المتكلم هي التي تسجل الأحداث اللغوية في المسار التاريخي كعمل جديد للصياغة. يمكن أن يؤدي الكشف عن هذه القدرة باعتبارها الأفضل تقاسما إلى وضع المحلل في موقع خطر إذ إن فهمه للانعكاسي يجعله في تطابق مع المتخاطبين المتفاعلين.

4. الذات

ترجع الكلمة إلى لاكانLacan ، في حين ورغم علاقتها بعلم النفس التحليلي، فإن ذات اللاوعي لم يعالجها تحليل الخطاب حتى وإن حاول في السبعينيات أن يفرق بينها وبين (أنا) المعالج في علم النفس. يثير هذا المصطلح المستعمل غالبا نوعا من التمازج حتى إن كان ذلك بوساطة التحديد الذي يقحمه المصطلح النحوي الواصف وتتعين عن طريقه "الذات النحوية"، ثم المصطلح الواصف الذي يعين الباث أو المرسل في المخطط التواصلي.

هل الذات هي الشخص؟ أي الشخص الذي يقول "أنا" أو الذي يتعين بـــ "أنا"؟، وهل ينعكس هذا "التفرع" في الخطاب ؟، هل هو نوع أو مجوعة؟، ألا توجد الذات المتحدثة في تحليل الخطاب إلا بعد أن رفضها علم النفس الاجتماعي؟، وكيف يمكن أن نأخذ انفكاكها في الحسبان؟.

لقد ثبّتت الماركسية- التي تعد مرجعا خلال السنوات الأولى لتحليل الخطاب- الأنا، بينما وزعه فوكو Foucault في التشكيلة التخاطبية، وأخرجه التعاون الحادث بين اللساتيين وعلماء النفس التحليليين من الاتجاه النفساني، في حين يدخله التعاون مع علماء التاريخ ما يدعى بالذات التاريخية. ينظم التخاطب المشترك "عدم تحديد غرض الذات المتلفظة" في آلية الملفوظات حسب معادلة بيشو Pecheux .

إن تعقيدات التداولية تعيد تحديد الذات على سلم الأفعال والأفعال المصاحبة التلفظية والدلالية حيث بامكانها أن تتعدد وتتلاشى. في الحالات الأكثر بساطة، هناك على الأقل المتكلم التجريبي والمتلفظ اللساني، وبالتالي تكون الإحالة مفروضة، إذ إن موضوع تحليل

الخطاب هو "موقع الذات" في مقاربة التجريد من الذاتية، وفي حقيقة الأمر، لا يمكن إدراكها إلا داخل بحث المحلل وفقا للغاية من التأويل والموقف من اللغة.

V.معارف المحلل

إن محلل الخطاب ليس بشخصية محايدة أبدا، لقد لاحظنا أنه من واجبه اتخاذ موقف إزاء اللغة، وآخر إزاء الذات، كما عليه أيضا إنشاء جهاز للملاحظة، فلقد تطورت الفكرة منذ بداية تحليل الخطاب أي في بداية السبعينيات ومن خلال ما يحدث من نزاعات بين المعارف.

انطلق التجرّد من الذاتية مع الدور الوسيط الذي لعبته وسائل الإعلام، فمنذ بداية الخمسينيات قامت اللسانيات الكمية التي ترتكز على الإحصاء بنشر طرقها وتوسيع أبحاثها. ظهرت الآلة بنظامية معالجتها بالنسبة لمحللين ملتزمين سياسيا كضامن للموضوعية والعلمية، والتحذيرات المتكررة المتعلقة بدور غير محايد للمبرمج، فقد كانت المعالجات الإعلامية جد مطلوبة (ويحيل إليها الفصل ((II) طويلا، بينما سوف يعالجها الفصل (IV) بتعرضه لإشكالية المدونات الكبرى).

في الاتجاه المقابل، نجد أن تكرار المواقف الإيديولوجية والابستمولوجية هي التي تطرح المشكلة، ويتعرض لها المؤرخون. إن على مؤرخ الخطاب والمؤرخ المعجمي التساؤل إن كان التحليل مجرد توضيح أو تعليل بسيط لمواقفه باعتباره خبيرا حاملا للمعرفة، فمثلا نجد أن خاصية النظام القديم ليست هي خاصية النظام البرجوازي، وباختصار، يتساءل إذا وظف مطرقة آلية لتكسير بندقة، أو أن التأويل الذي توصل إليه هو بمثابة نتيجة للمؤرخين. وبالتالي يمكن الحديث عن الانتقال من مدونة منظمة عن طريق معارف سابقة للمحلل إلى مدونة أكثر بحثا عن طريق "مسار موضوعي" في الأرشيف، ثم الانتقال إلى مفهوم التشكّل عن طريق التحليل الديناميكي وغير الثابت (الفصلIV)، فهذا العمل الدقيق الذي لم يحتفظ به في معالجة المدونات الكبرى يعد دون شك عملا إبداعيا.

VI. أنواع الخطاب

إنه مبحث موروث أيضا، ومثير للجدل، لقد تركت لنا البلاغة القديمة تصنيفا للخطابات، أعادت البلاغة الحديثة صياغته في الخمسينيات. لقد أراد تحليل الخطاب فرض مصطلح "الخطاب" باعتباره مفهوما مخالفا لمفهوم الخطابات مع الدفاع عن العبارة المركّبة "تحليل الخطاب" Analyse du discours وليس "تحليل الخطابات" Analyse de discours رغم الاستمرار في البحث عن تصنيف محدد. إن ذلك مرتبط بالعناصر الأولى لتحليل الخطاب وبالخصوص بطريقة جمع الملفوظات التي تحمل قيما بالتباين.

إن التصنيفات الأولى التي تقام على أساس التباين تؤدي سريعا إلى ترتيبات تفسيرية وفقا للغايات أو وفقا للأنواع التواصلية. وبذلك نقابل " الخطاب التعليمي" بـــ "الخطاب السجالي"، في حين يمكن أن يكون الخطاب التعليمي من نوع فلسفي أو بلاغي، يدخل الخطاب العلمي في إطار الخطاب السجالي. وبذلك يمكن تصنيف المعجم والنمذجة الخاصة، وتقليص التصنيف غالبا إلى قوائم وصيغ متكررة.

سوف نرى في الفصل IV التجديدات البنوية الحالية التي يقترحها بعض الباحثين من الجانب السميولوجي (ب.شارودوP.Charaudeau)، أو من جانب النص (ف. راستييF.Rastier). إن إعادة تجديد دراسة الأجناس (بيكوJ.C.Beacco، وروزوف S.Branca-Rosoff) التي استغلت بشكل واسع في الازدواجية الأنجلو-ساكسونية، أدت في فرنسا إلى ظهور تخصصات في المدونة حيث يمكن أن تعيد تنظيم ميادين التحليل، وبذلك يميل الخطاب السجالي أو الخطاب التعليمي إلى الخطابات الإعلامية، المخصصة في خطاب حصة ما، أو حدث ما...

هناك مصدران نظريان يرتكزان على هذا السؤال وأولهما أعمال بنفنيست، وتفرقته الصورية بين القصة (السرد المتباعد) والخطاب (الكلام المستعمل) مما يؤدي إلى استنتاج فكرة تصادف الممارسات التخاطبية المتعددة للمتكلم مع استعمالاته المختلفة.

وبعد ذلك وبعد أعمال الشكلانيين والفلكلوريين حول السرد الأدبي، فإن إعادة تجديد الدراسات حول الحجاج أدى إلى التخصّص، واستقلالية الخطاب الحجاجي، فلا يمكن

لهذه التخصّصات النظرية المتمثلة في التميّز السردي أو الحجاجي إلا استنتاج نموذج تعميمي للأنواع عن طريق الالتقاء والتباين. و بذلك يصبح التركيب "تحليل الخطاب" تحليلا للخطابات، وبصيغة الجمع هذه يمكن الإحالة إلى أنواع الخطاب .

المعنى وعلم الدلالة

إن نتيجة التحليل هي التأويل، وهنا أيضا يبدو للتقليد أهمية، إذ ننطلق من التأويلية إلى التفسير البسيط للنص، ولكن الإرث موجود في خضم اللسانيات والمنطق. لقد تعرض المناطقة خاصة منهم فريج وروسالFrege et Russel في بداية تحليل الخطاب، إلى إعادة قراءة أعمالهم، كما تكرر توظيفهم في المقابلة بين المعنى والدلالة، وفي إشكالية التشبّع.

ورغم بعض التغيرات التي حدثت في استعمال الكلمتين (المعنى والدلالة) عندما يكونان ما يدعى بالمصطلحات الواصفة، فإن التفرقة الموروثة تضع الدلالة في النظام النحوي، والمعنى كنتيجة لتأويل معقد باحتوائه العناصر الظرفية والسياقية، فيصبح بذلك تحليل الخطاب مهتما بالمعنى.

لقد تكون علم الدلالة في خضم اللسانيات وذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر، وهو "علم دلالة الكلمات"، وذلك بالعودة إلى مصطلحات مكتشفه وهو ميشال بريال Michel Breal. وبالدخول في اللعبة أختيرت كلمة "الدليل" أو "العلامة"، ودرست دياكرونيا من أجل تطور المعاني، كما درست سانكرونيا نظرا لقيمتها في النظام اللساني.

تؤدي هذه الطريقة في ألمانيا ثم في فرنسا إلى دراسة "الحقول" المفهومية والمعجمية، ودراسة "المفردات" ذات الطبيعة النصية أو الاجتماعية، والبنى الصغرى التي عولجت باعتبار تفتحها على ما يدعى بخارج اللغة. ولكن يمكن إيجاد "الحقول" الدلالية داخل اللغة، إذ تسمح بتطورات جديدة لبعض النماذج المتعلقة بالترادف، والاحتواء، والنماذج ذاتية الدلالة، في حين يحاول البعض الآخر القيام بتنظيم عام للمعجم أو المفردات، وهو تنظيم عالمي دون أية إحالة إلى الدياكرونية، وذلك عن طريق التحليل المعنوي المستوحى من تحليل الوحدات الصغرى في الفونولوجيا التي تستهدف نوعا من التقعيد.

لقد أسهم كل من ج. بيتار J.Peytard، وب. بوتييB.Pottier وج. ديبواJ.Dubois إضافة إلى الذين هم أكثر التزاما تجاه اللسانيات التي تؤدي إلى تحليل الخطاب في إعادة التحديد- بشكل كبير- انطلاقا من التساؤلات المطروحة حول الترجمة الآلية (الفصلII).

كانت هذه اللعبة معقدة إلى حد ما في الستينيات، وبموازاة التقليد الفونولوجي الأوروبي وبالخصوص التقليد البنيوي، طورت أمريكا التوزيعية وذلك بالاستغناء عن المعنى المعجمي، وإعادته إلى الأنتربولوجيين والنفسانيين والمناطقة.

وفي هذا الإطار، يبرز علم التركيب على أنه تكوين مستقل، والنحو على أنه دراسة مستقلة وشكلية للجملة. لقد أعاد النحو التحويلي العام لنعوم تشومسكي وضع علم الدلالة في قلب كل الجدالات وذلك بين 1963 و1965(تأتي الترجمة الفرنسية عشر سنوات بعد)، وبإدخال "المكون الدلالي" إلى جانب "المكون التركيبي"، وهما المكونان اللذان يجب أن يتدخلا في تأويل الجملة.

يقلص ابتكار مفهوم المقبولية بعد مفهوم القواعدية من معالجة المعنى بشكل معتبر وهو تقليص إلى حد الغموض ثم إلى اللامعنى، كما تقوم المواجهات الحادثة في السبعينيات بوضع الفرضيات انطلاقا من الشكليات المنطقية-الدلالية. سوف نرى إلى أي حد يؤثر هذا التطور لعلم الدلالة تجاه العالمية في تحليل الخطاب وذلك في الثمانينيات (الفصلIII).

إن التطورات التي حصلت حديثا في مجال اللسانيات وعلم الدلالة الصوري تلائم تحليل الخطاب دون شك في حال تشكله وبنائه. فسواء تعلق الأمر بمستوى التحليل الخاص بالكلمة والجملة والنص، أو تعلق الأمر بالغاية من التحليل أي المعنى في المعاني، أو المعنى في نسيج من العلاقات، فإن علم الدلالة مشوّش في حدود ما يقحم عنصري المكان والزمان في تحليلات اللغة، ويمنع من تحديد موضوعها في معزل عن العالم، مثلما يسمح علم الدلالة كذلك بإدخال عنصر قوي من حيث التشويش وهو المتكلم.

خلال هذه السنوات أيضا يتطور في أوروبا وفي أمريكا ما يدعى بعلم الدلالة التداولي، الذي يتغذى من الفلسفة التحليلية الإنجليزية من خلال نظرية أفعال اللغة. إنه

علم الدلالة الذي لا يهمل التلفظ، والأفعال الانجازية، ويدمج مواضعات الاستعمال، ويحدد الاستراتيجيات التخاطبية.

وبوضع اللغة والذات في قلب التحليل، يكون تحليل الخطاب في وضع اختيار لابد من القيام به عندما يتعلق الأمر بمقاربة المعنى. وسوف نرى كيف يتخلى تحليل الخطاب عن مفهوم الدلالة من أجل مفهوم القيمة، وكيف ينقل جهاز ملاحظاته من الكلمة إلى التركيب، ومن الكلمة إلى الجملة، ومنها إلى النص دون الاستغناء أبدا عن الكلمة مادام تحليل الخطاب يذهب إلى حد الإعلان عن "معجم" للخطاب، لكن دون إهمال علم الدلالة الجملي وعلم الدلالة النصي.

الاستعارة والكناية: الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة
تأليف بريجيت نيرليخ. Brigitte Nerlich(جامعة نوتنغهام)

تر: أ.حسين خالفي

تعد عودة البلاغة من ضمن انشغالات جميع المهتمين باللغة، إذ يَّظهرون شغفا حقيقيا بها، والاستعارة التي هي ملكة الصور يمكنها أن تصبح فاتنة النوادي والصالونات. (Le Guern لوجارن 1972)

كتب سيلفان أوغو(Sylvain Auroux) في ملخص مقال له صدر سنة 1995، يقول:سوف نحاول أن نظهر في هذا المقال أن أصل النظريات الدلالية موجودة في البلاغة (نظرية الصور أو المجازات tropes) ونظرية الترادف.

سنشير في هذا المقال إلى هذا التأثير البلاغي على نظريات العلامة ونظريات الدلالة، أي على السيمياء وعلم الدلالة، وهو الشيء الذي تم مرات عديدة بطريقة مستقلة. فبالنسبة لنظريات الدلالة يمكننا تمييز عدة تأثيرات عليها من الأفكار البلاغية منذ نهاية القرن 18م إلى نهاية القرن 20م، أي منذ أن ظهر علم الدلالة كممارسة معرفية.

وسيقودنا مسار هذا المقال إلى دي مارسيس (Du Marsais)، الذي يمكن النظر إليه كتمهيد لظهور علم الدلالة الحديث:"الصور خاصية جدّ طبيعية وجدّ عادية، وجدّ مشتركة في اللغة الإنسانية [...] في الواقع، أنا متأكد من أن جولة في السوق ليوم واحد تمكننا من صياغة عدة صور، لا يمكن أن نصل إليها في عدة أيام داخل التجمعات الأكاديمية، فمثلما أن الصور موغلة في الكلام العادي للناس، فعلى العكس لن نجد طرقا كلامية من دون صور، هذا إذا كان من الممكن وضع خطاب ليس فيه سوى تعابير غير تصويرية." فجميعنا يعتقد أن اللغة الشعرية تخترق اللغة العادية.. فمن المهم أن تكون مختلفة، خاصة، ومتطورة، تستخدم آليات وتقنيات مثل الاستعارة والكناية، وهي أدوات غير متاحة لعامة الناس. ومع أن أعظم الشعراء[...] يستعمل في الأساس نفس آلياتنا: الاختلاف الوحيد هو استخدامهم لها بموهبة أكبر، موهبة يصقلونها بالدراسة والتطبيق.

الاستعارة هي آلية جد عادية نستعملها دون وعي منا، بطريقة آلية، وبجهد بسيط[...] تسمح لنا بفهم أنفسنا وفهم العالم الذي نعيش فيه، بطريقة أسهل من صيغ التفكير الأخرى.

الاتجاه الأول: البلاغيون

الاتجاه الأول الذي له أثره البالغ يمتد إلى البلاغة القديمة(أرسطو، سيسرون، كانتنيان، فويوس، راموس، فوكيلان، لامي...) وتمتد في أعماق القرنيين السابع والثامن عشر، عندما اكتشف الفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا واللسانيين غنى الروح الإنسانية وإبداعها، وقبل كل شيء العلاقة الضيقة بين الفكر واللغة. فلقد مضى زمنا قبل أن تعرف البلاغة انفتاحها.

وعندما نرصد علاقة مباشرة بين صور البلاغة (خاصة المجازات) آليات ربط معرفية، ميكانيزمات التعبير اللساني، وميكانيزمات تغيير المعنى مع مرور الوقت. وقد تطلب هذا وقتا كي نتأكد من الفرضية اللوكية (Lokienne) التي تقول بأن الأسماء الدالة على الأفكار المجردة لها أصول استعارية في الأفكار المحسوسة.

السيميائيات اللوكية تمثل في الواقع أصل نظريات العلامة الحالية ونظريات المعنى، التي طورت في أوربا والولايات المتحدة. ففي انجلترا أثمرت البلاغة تحت تأثيرفلسفة البلاغة عند بورك(Burk)، كامبال (Campbell)، بلير(Blair) وبريستلي (Pristly) الذين أسهموا في إرساء فلسفة بلاغة جديدة.

وفي الولايات المتحدة أعيد تأويل البلاغة فلسفيا في السيميائيات (السيميوطيقا) التي أرسى لها بورس(Peirce). ولكن تأثير لوك لوحظ أكثر في ألمانيا وفرنسا. وسوف نعود إلى عمل لومبارت(Lambert) الذي تأثر بلوك (Lock). لكن يكفي الإشارة هنا إلى المثال الذي قدمه لوك في الفصل المتعلق بالأسماء في: (الفكر في دلالته الأولى دال.) وأعطى – على سبيل المثال– تغييراته في ترجمته المباشرة في مدخل قاموسه النحوي والنقدي لأدلانق (Adelung). بقوله: «أغلب الأسماء هي في الواقع استعارات، فكلمة فكر هي استعارة إذا دلّ على كائن غير مجسد ومعقلن، لأن معناه الطّبيعي هو الريح.

نعلم جيدا بأن الفصل الذي تحدث فيه لوك عن الاستعارة كمرحلة وسطى بالنسبة للبحوث الفرنسية كما هو الحال عند كوندياك ودي بروس وأخرين كثيرين، ممن حاول فهم طريقة عمل الفكر البشري انطلاقا من تحليل ايتيمولوجي وسيميائي للغة.»

هوجمت هذه الابستيمولوجيا الايتيمولوجية من طرف تورغو(Turgot) الذي رفض هذا النوع من البحث الشبيه بالميتافيزيقا التجريبية.و يعد كل من تورغو ودي مارسيس أكثر راديكالية من الآخر، ومع ذلك فقد طورا علم دلالة تزامني وزمني للنظام المعرفي والثقافي.وفي ألمانيا كان الكتاب السيميائي للومبارت حول المعرفية الرمزية والاستعارية الذي عدّ مقابلا لكتاب تورغو وبيرنهاردي ودومارسيس. ولقد أسس كل هؤلاء الباحثين فلسفة بلاغة جديدة.

1.2 – لومبارت: في أصول البلاغة المعرفية

تتميز فلسفة اللغة المتعلقة بالمعرفة الرمزية والإستعارية التي أرسى لها لومبارت في: Neues organon بالحداثة الملفتة للانتباه. فقد رصد لومبارت بنية دلالية ثلاثية للغة:

1– التقعيد لهذا النظام الدلالي يتشكل بالكلمات القاعدية حيث تتأسس الدلالة على الوضوح الخالص والبساطة.

2– تتبع الكلمات الاستعارية لبناء قواعد انطلاقا من هذه الكلمات بواسطة إجراء مقارني وتخيلي مؤسس على مقارنة ثلاثية (comparationis tertium).

3– وأخيرا هناك كلمات تحظى بدلالتها عن طريق إجراءات تعريفية، تعريف يستخدم كلمات قاعدية وكلمات استعارية. وهذه الكلمات تتشكل من تعريفات يمكن أن توظف ككلمات قاعدية ومن هنا تبدأ إجراءات إبداع الدلالة المعقدة

وانطلاقا من هذه البنية الدلالية والمعرفية الثلاثية، حاول لومبارت الإجابة على السؤال الأساسي بالنسبة لكل البحوث السيميائية والدلالية لمعرفة من أين يتأتى المعنى للكلمات؟. وحسب لومبارت فالمعنى يأتي من الوضوح، وعن طريق المقارنة والتعريف، وهذه الإجراءات نجد فيها أن الكلمات القاعدية تدليلية، انطلاقا من إجراءات إدراكية ومعرفية للمفاهيم، تتعقد باستمرار. وبالنسبة للومبارت ليس هناك علاقة بسيطة للربط بين الكلمات والأفكار، فالفكرة تمنح الكلمات دلالتها، والتغييرات الدلالية مهما كانت نتيجتها

فهي روابط بين الأفكار(التغيير بالاستعارة الكناية،أو المجاز كما يقول فونتانيي Fontanier ورايزيغ Reisig).

وبالنسبة للومبارت هناك مستويان: المستوى الداخلي للمفاهيم والإجراءات المفهومية والمقارنة والتعريف مؤسسان على الإدراك والوضوح.

أما المستوى الخارجي للكلمات فهو عبارة عن إجراء إبدالي (نقلي) (الاستعارة). وهذان المستويان (الداخلي والخارجي) مرتبطان، بحيث أن الكلمات تبني المعارف، كما يمكنها أن تستخدم لتحويل هذه المعارف. فالمعارف والمفاهيم، الإجراءات المعرفية تبني بدورها دلالية الكلمات. فالكلمات هي الوجه التعبيري للمفاهيم.

ولكن بما أنّ هناك وجودا للمفاهيم أكثر من الكلمات، فإن على الكلمات أن توسع دلالاتها، وعليها أن تصبح متعددة المعنى ولا يتسنى لها ذلك إلا عن طريق الاستخدام المتكرر للاستعارة. وبما أن لكل لغة عددا محدودا من الكلمات في متناولها، فهي لا تكفي لتحديد جميع المفاهيم وجميع تغيراتها، وعندها لا يمكن أن نشترط وجود كل كلمة ضمن مدلول محدد.

وإذا كان الحال هكذا فمن غير الممكن تحديد مفاهيم أخرى تفتقر إلى كلمات في اللغة، ونتيجة لهذا، فإن أغلب الكلمات هي متعددة المعنى، وأن مدلول الكلمات قد يكون أحيانا مقيدا وأحيانا أخرى أكثر اتساعا.

تتأسس الاستعارات بدورها على مبدأ التماثل، الذي يسمح لنا برؤية التطابق بين شيئين، حيث إنه إجراء للإدراك المعرفي؛ المتغير أيضا. (لومبارت 1764). وها نحن نعود إلى لوك وأرسطو: «نعلم جيدا منذ زمن طويل بأننا نقارن بين عالم مرئي وآخر غير مرئي، عالم الجسد مع عالم العقل، بين الأحاسيس مع الأفكار، وبأننا نستخدم نفس الكلمات والتعابير في هذه الميادين. والكلمات تأخذ بهذا معنى مضاعفا بل ومتعددا، فرؤية الضوء داخل الغرفة ورؤيته داخل الفكر هي طرق شائعة في الكلام.

إن البلاغة المعرفية ذات الأبعاد الفلسفية واللوكية (نسبة إلى لوك) التي نجدها في كتاب جيربار(Gerber) في ألمانيا وبريال (Bréal) فرنسا، وعند لاكوف (Lakoff) وجونسون (Johnson) في الولايات المتحدة والتي اغترفت مباشرة من نظريات المعنى

عند بورس (Peirce) وهوسرل(Husserl). مثلما أشار إلى ذلك جاكبسون (Jakobson) في نظرته إلى تطور السيميائية.

إن هذه البلاغة المعرفية تمثل مقابلا للبلاغة التقليدية والتربوية التي تنظر إلى البلاغة على أساس أنها فن الكلام، وتنظر إلى الصور كالإستعارة والكناية كعدول عن العادي. وهي النظرة التي مازال فونتانيي (Fontanier) يدافع عنها في كتاب جاء في نهاية البلاغة التقليدية.

2.2- <u>فونتانيي</u>: نهاية البلاغة التقليدية

كتب فونتانيي كتابه حول دراسة الاستعارات سنة 1821، إلى جانب تناوله العام للصور الخطابية الأخرى من دون الاستعارات سنة 1827 (وكلاهما أعيد إصداره من طرف جيرار جونات سنة 1968).وقد كتبها حسب تقاليد المداخل حول الصور عند دومارسيس(Du Marsais) وعند بوزييه(Beauzée) بالنسبة للموسوعة.ولكن كتاباته تبين بصفة عامة تطابقات مع تلك الإصدارات المحسوبة على فلسفة اللغة من طـــــرف روث (Roth) وبيرنهاردي، ومع دروس علم تطور دلالة الألفاظ (Sémasiologie) التي قدمها رايزيق (Reisig) وتصب في نفس الفكرة. ومثل رايزيق لكن بتتبع مباشر لدروس بوزييه، قعد فونتانيي لتحديداته للاستعارات الأساسية (التي صنفت منذ بوزييه إلى الاستعارات والكنايات والمجاز) بطريقة يمكن للأفكار أن ترتبط فيما بينها. ومثل رايزيغ الذي بحث في الكلام عن أداة لتمثيل الأفكار.

وقد حدد العلاقات التالية بين الأفكار:

العلاقات التبادلية أو التوافقية (correspondance) العلاقات الترابطية (connexion) وعلاقات التشابه(ressemblance). فبالنسبة إليه فالأنواع الإستعارية الثلاثة هي: الكنايات، المجازات والاستعارات، وهي مرتبطة بهذه العلاقات الثلاثة بواسطة التبادل.

وعلى العكس من دومارسيس ورايزيغ ينظر فونتانيي إلى الصور على أساس أنها إنزياحات للتعابير المباشرة، العادية والمشتركة.

سيذهب خلف دومارسيس ليتناول ما لم يدرسه ولم يصنفه، ليس فقط صور الكلمات، لكن صور التفكير أيضا. بمعنى أنه ينتقل من الكلمة إلى الجملة، ومن معنى الكلمة إلى

معنى الملفوظ.وعلى غرار بوزبيه يضع تمييزا بين المعنى الحرفي والمعنى العقلي (المعنى المألوف والمعنى المحدث. كما قال هرمان بول Hermann Paul فيما بعد).

إن المعنى العقلي معنى منزاح (متعرج) أو مصوّر من خلال تجميع الكلمات، أما المعنى الحرفي فهو يتجلى للذهن من خلال ظروف الخطاب عن طريق نبرة الصوت أو عن طريق الربط بين الأفكار المعبر عنها مع تلك التي لم يعبر عنها.

وكأغلب زملائه الألمان ومتأثرا مثلهم بالفلسفة السيميائية للوك فقد رأى أن هناك علاقة حميمة بين اللغة والفكر، وبين الكلمة والفكرة، مع وجوب الإشارة إلى العلاقة بين الإدراك الحسي والفكرة والكلمة، حيث يقول: يتشكل الفكر من مجموعة أفكار، وتعبير الفكر عن طريق اللغة يتأتى من خلال الكلمات[...] وسوف نرى [...] ماذا تمثل الكلمات بالنسبة لتمثيلها للأفكار. فلفظ فكرة يعني الإشارة إلى الموضوعات التي يعاينها الذهن، تماما كالصورة، والإشارة إلى الذهن الذي يرى بطريقة نسبية، تماما كالرؤية أو الإدراك.

الأفكار والكلمات التي تعبر عنها هي إذن صور موازية للواقع، فهي مصورة (مجسدة) منذ البداية، كما يقول جيربر(Gerber) (1871) وهذا التصوير للفكر والكلام طبيعة أصلية فيهما، وقد تم معاينة هذا فيما كتبه فونتانيي فيما يخص المجاز والصور البحتة. لقد فصل فونتانيي بين التوظيف شبه الطبيعي(Quasi-naturel) التلقائي (العفوي) والضروري للصور (المجازات) المسؤولة عن بناء اللغة وتطورها، مع التوظيف الواعي والحر للصور، قصد التلفظ بكلام جديد بفرض وضع صورة.

تتجلى الاستعارات إما كضرورة وإما عن طريق المدلول لكي تضيف الكلمات التي تفتقر لها اللغة التي تعجز عن التعبير عن بعض الآراء، أو كاختيار للتعبير بالصور بغرض تمثيل الأفكار بصور حيّة ومؤثرة أكثر من علاماتها الخاصة.

استغل علم الدلالة التاريخي بعد 1830 تغير المعنى المؤسس على الإجراءات المجازية كالاستعارة والكناية مثلا، في نفس الوقت الذي استمرت فيه البلاغة والأسلوبية في تحليل الاستعمال الشعري للاستعارات. استغل الفلاسفة أمثال جيربر الاستعمال (cataphorique) والشعري للصور، وكذا التغيير الدلالي الناتج عنها. وسنرى الآن وفق أي تقليد بلاغي وفلسفي صاغ جيربر علم الدلالة البلاغي المندمج(Sémantique rhétorique intégrée).

3-2- الرومانسية: أصول البلاغة التأثيرية

تأسست بلاغة جديدة وعلى فلسفة جديدة وعلى مسلمة أن الانزياح هو المعيار الذي ندرك من خلاله تحت ضلال الرومانسية، فالرومانسية لم تحمل فقط التحولات النظرية والتطبيقية للأدب لكن أيضا التحولات الفلسفية والبلاغية.

ففي نهاية القرن 18 وبداية القرن 19 مكننا ملاحظة تحولات البلاغة عن طريق التفكير الرومانسي خاصة في ألمانيا حيث ظهرت بلاغة الانفعالات والمشاعر التي أصبحت ظاهرة أوروبية عامة فروسو (Rousseau) مثلا كتب: لبثّ قليل من الحرارة في الذهن نحتاج إلى الاستعارات والتعبيرات التصويرية ليصغى لنا. وهذه هي بدايات ردّة الفعل على الاستعارة المؤسسة على الفصل بين التأثيري والعقلي، بين الانفعال والفكر، وهو الفصل الذي مازلنا نجده في المناقشات حول التعبيرية ووضع الاستعارة الدائرة بين بالي Bally (1905) وأدونك(Adank) (1939) في بدايات القرن العشرين، كانت بداية هذا التحول من البلاغة إلى علم الجمال والفلسفة، سجلت في ألمانيا من خلال إصدار (نقد ملكة التخيّل)

(La critique de la faculté des juger) كانط (Kant) سنة 1790. لقد حاول كانط تأسيس جمالية عقلية ترتكز على اللذة اللامبالية، مع أن هذا المفهوم وُظّف كوسيلة لإثارة الفلسفة العقلانية نفسها، خاصة بفضل مجهودات شليغل (Schlegel) نوفالي (Novalis)، هولدرين (Holderlin) وهيغل (Hegel). وهذا ما أفضى إلى هدم الفلسفة التي أصبحت محكومة الآن بالجمالية "كعلم ملكي" (science royal)، وأصبح موضوعها الأساسي ليس فقط الفكر ولكن التخييل كذلك. فالصورة هنا تعوض الفكرة الخالصة، ويعوض الإبداع العقلانية.

سنتخذ من فيخت (fichte) نقطة انطلاق بدل كانط، منجذبين في هذا إلى الثورة الفرنسية، حيث انحرفت الفلسفة الألمانية عن النظري إلى التطبيقي فأفضت إلى البلاغة بصفة خاصة، ومثلما قال فريديريك شليغل (Friedrich Schlegel) أحد مؤسسي المدرسة الرومانسية في ألمانيا سنة 1798 في مؤلفاته حول البلاغة اللامنتهية la rhétorique infinie: هناك بلاغة مادية ومتحمسة تنتهك كثيرا وبطريقة غير منتهية التجاوزات السفسطائية للفلسفة [...] إذ هومقدر عليها أن تحقق فلسفتها بطريقة تطبيقية، وتتنصرعلى

اللافلسفي التطبيقي la non-philosophie وعلى الضد فلسفي l'anti-philosophie ليس فقط بطريقة جدلية، ولكن لهدمها بالفعل. لقد دافع كلا من روسو وفيخت عن أخذ هذا المثالي على سبيل الوهم من طرف كل من لا يؤمن بما لا يراه.

هي إذن أقوال ثائرة على بلاغة متأثرة مباشرة بالبلاغة الثورية. وسوف تتطور الفلسفة البلاغية والتطبيقية الجديدة كفلسفة جديدة للغة ثارت هي الأخرى ضد الفلسفة التجريدية الخالصة.

انطلقت الفلسفة الرومانسية للغة من خلال مؤلفات هيردر (Herder) وهومبلت (Humboldt) بحيث أرادت أن تبيّن أن اللغة ليست أداة بسيطة للتعبير عن الفكر: فالفكر تمارس اللغة تاثيرا سلطويا عليه.

تشترك فلسفة البلاغة الجديدة مع فلسفة اللغة الجديدة في وجهة النظر أن اللغة والفكر هما بلاغة في كليتهما. كما تشترك في وجهة النظر أن اللغة والفكر هما أصلا بلاغة، وهي رؤية موروثة من فيكو Vico الذي أعطى مكانة مركزية للتخييل في نظريته عن الفكر البشري.

كتب فيكو يقول: إنه يجب علينا توظيف خيالنا لفهم الأشياء التخييلية ويجب علينا أن نكون كالرسامين بوضعنا لصور إنسانية.ومثلما يقول جون بول (Jean Paul) ومن بعده جيربر: إن اللغة الإنسانية ماهي إلا نسيج من الصور الفعلية، فاللغة منذ بداياتها تصويرية وتخييلية في جميع تجلياتها. وبالتالي فالفكر كذلك. لكن كتاب جيربر اختفى بطريقة شبه كلية بسبب الاتجاه الثاني الذي حمل أفكارا بلاغية ودلالية تطورت خلال المرحلة التاريخية.

3- <u>الاتجاه الثاني</u>: التاريخية l'historicisme

لقد كان لقدوم اللسانيات التاريخية والمقارنة في بداية القرن 19 م أثر في انقطاع الصلات بين اللغة والفكر البشري، وبتأثير العلوم الطبيعية أصبح تحليل اللغة يتم في ذاتها ولذاتها، كنظام صوتي (phonique) شبه بيولوجي(quasi-biologique). ونتيجة لهذا أقصيت دراسة الصور البلاغية وأقصيت معها دراسة العلاقة بين اللغة والإنسان والفكر والمجتمع، ولم يعد يولى لها اهتمام إلا في الدراسات الهامشية جدًا للنظرة الفلسفية، وفي السيماسيولوجيا (sémasiologie) وفي علم الدلالة التاريخي. وعليه انبثقت الاستعارة والكناية كأدوات قيمة وموجزة تقتفي آثار الفكر البشري، وحركته التي يطبعها على الكلمات، التي تغدو وسيلة لنقل الأفكار.

تجاوزت فلسفة اللغة في ردود فعلها الدلالية على هامش اللسانيات التاريخية بديهة أن اللغة ليست تمثيلا للفكر فحسب مع أننا نتذكر البلاغة التقليدية وبعض معارف البلاغة الفلسفية.

وقدم رايزغ (Reisig) في الفترة مابين 1822 و1824 دروسا حول اللسانيات اللاتينية، وصدرت هذه الدروس بعد وفاته في سنة 1839، وقد أضاف لهذه الدروس السيماسيولوجيا أو دراسة المعنى إلى دراسة الأشكال وإلى دراسة الجمل. يقول: إن أساس تطور الأفكار في الكلمات هي تجميع الأفكار في مجتمع التمثيلات[...]هناك عدة تجميع للأفكار لها خصائصها بين التمثيلات الإنسانية. يمكننا تحديدها عن طريق التعبيرات التي نعاينها في البلاغة، لكن يمكن توظيفها في السيماسيولوجيا، خاصة المجاز والكناية والاستعارة، فإذا كان لهذه الصور غاية جمالية فهي تنتمي إلى البلاغة حتى ولو أنها وظفت بطريقة فردية، لكن إذا تطورت طريقة ما في الكلام داخل لغات خاصة وعند شعب ما، فإن هذا التطور خاضع لهذه الصور الخطابية، وهي مهمة في هذا السياق بالنسبة لنا.

لقد كان هذا التصريح إشارة لانطلاق السيماسيولوجيا الألمانية ومعبرا للدلالية الفرنسية، فكلاهما يبحث في القوانين العقلية التي تنظر إلى تغيير المعنى أكثر من الإبداع الدلالي في الخطاب العفوي والشعري، مثلما قال شوفا ليي(Chevallet) في 1853: "الاستعارة صورة بيانية تنوب فيها الكلمة عن الموضوع وعن النوع أو الفعل الذي تحدده في معناه الخاص، يمكن أن يحدد موضوعا آخر أو نوعا آخر أو فعلا آخر، انطلاقا من التشابه الذي يرصده الذهن بينهما، وكل استعارة تقوم على المقارنة التي تكون في ذهن ذلك الذي يلجأ إلى هذه الصورة."

الكناية هي صور بيانية تقوم الكلمة من خلالها كي تكون علامة لفكرة ما وظفت في مكان كلمة أخرى تعبر عن فكرة قريبة من الأولى، بمقتضى علاقة التجاور(التقارب) الموجود بينهما، وهي العلاقة التي يمكنها أن تبعث إحدى الفكرتين في الذهن انطلاقا من الأخرى.

منذ أرسطو يفترض أن التجميعات ضمن الأفكار تتحكم فيها قوانين التجاور (ما سميناه لفترة طويلة بالتقارب أو التوافق أو الارتباط) والتماثلية (التشابه، المقارنة، والتماثل) وقوانين التباين أيضا. نعتقد أننا سنجد المبادئ المساعدة على شرح تغير المعنى (المعنى يساوي فكرة) من خلال ربط الصور (مثل الاستعارة والكناية والسخرية) بهذه المبادئ المشتركة. بالإضافة إلى المبادئ المنطقية (أو المجازية synecdoquique)

ومبادئ التحديد أو التخصيص المعنوي، أو مبادئ المدلول أو التعميم المعنوي (في الحالة الأولى يضيق المدلول أو المعنى ويتسع القصد وفي الحالة الثانية يتسع المدلول ويضيق القصد) ومن أجل الوصول إلى أربعة أضعاف من التحديدات لآليات التغيير الدلالي المتمثلة في الاستعارة والكناية، التعميم والتخصيص.

لقد ضمن إرث دومارسيس في فرنسا والبلدان الفرانكوفونية بأن أغلب الدلاليين كشوفالي وديرماستيتر (Darmasteter) وبريال (Breal) وفيما بعد ميي (Meillet)، نيروب (Nyrop) وإيزنولت (Esnault) جميعهم تبني علم دلالة لا يفتقد في نظرته للعلاقة بين اللغة والمجتمع واللغة والإنسان، أما في ألمانيا فقد عمل السيماسيولوجيون أمثال هيخت (Hecht)، هيرديقن (Heardegen)، هاي(Hey) وتوماس (Thomas) وفق خط رايزيغ، واستمر أغلبهم في توظيف الصور كالاستعارة والكناية لإيجاد تصنيفات عقيمة لمختلف أنواع التغيّرات الدلالية. وقد تم تقنين التحديد الكلاسيكي للآليات الدلالية الأربعة في المؤلف المهم لبول(Paul) (1886)، ونجد في فرنسا مثالا جيدا لهذا النوع من التصنيفات عند كليدات (Clédat) الذي كتب: نتعلم بسرعة معرفة الشروط العامة للتطور المعنوي للكلمات. لندرسها عن قرب، ونستطيع تقليل الإجراءات المنطقية للتحول إلى أربعة إجراءات. هي أولا: "المدلول" و"التحديد" [...] ومن جهة أخرى هناك الربط المنطقي بين السبب والأثر، الكل والجزء، المحتوي والمحتوى، العلامة والشيء الدال عليها ..الخ، وعن طريق "الربط" يمكن لنفس الكلمة والتي هي (زجاجverre) أن تدل على مادة، شيء مصنوع من هذه المادة ومحتوى هذا الشيء (شرب كأس من الماء). وأخيرا: "المقارنة" وهي نبعٌ لا ينضب من المعاني المجازية الجديدة: فورقة غليظة تدعى هكذا عن طريق المقارنة مع غلظة ورق الشجر..الخ

يشكل كل من التحديد، المدلول، الكناية والاستعارة القوانين الكلاسيكية الأربعة للتغييرات الدلالية، وهي نفسها القوانين الحالية.

4- <u>الاتجاه الثالث (المنسي oubliée)</u>: المعرفية cognitivisme

منحت النظرة الأكثر فلسفية مكانة مهمة للصور البلاغية في التشكيل المشترك للفكر واللغة وهي النظرة التي دافع عنها جيرير. وهذا تقليد دأبت عليه الفلسفة التي تنظر في

معنى الكلمة ووظيفة الصور كالاستعارة والكناية وقد استمر فيه الألمان أمثال بايس (Biese)(1923) وموثنر(1901) وكاسيسر (1923). وسنركز هنا على جيربر.

تقوم فلسفة اللغة عند جيربر على الفلسفة الكانطية وعلى رفضها بصفة كلية عقد أراد تعويض نقد العقل الخالص بنقد اللغة، كما أراد بعث فلسفة لغة جديدة، وبعث المعرفية كظاهرة ربط داخلية، لقد قرأ كانط فيخت بيرنهاردي، رايزغ، همبولدت ستينثال، هاييس، لومبارت، هامان، وهيردر وعدة فلاسفة ولسانيين آخرين، مثل مقال بريال حول شكل ووظيفة الكلمات (بريال 1868)، لكن بفضول، ليس إلى هذا الحد من الفعل منذ تطور الدلالة بعد (1870) .

حلل جيربر اللغة انطلاقا من ثلاثة وجهات نظر: حللها كفن (جمالية) وكتواصل (فقه اللغة) وكمعرفة (فلسفة). كما قارن جيربر التمثيل اللغوي بالتمثيل عن طريق فنون أخرى كالموسيقى والرسم. وبالنسبة إليه فالمعجم والنحو وسائل تسمح لنا بإنتاج مراجع لفن اللسان في أفعالنا الكلامية، وعليه فكل التمثيلات اللغوية استعارية أو تصويرية. هي صور (رسوم) تتوسل الكلام، وبمساعدة وسائل تمثيل تمنحها اللغة (المعجم والنحو).

لا يمكننا فهم هذه الأشكال والصور إلا في إطار سياق ما، كما يقول ويجنر (Wegener) (1885). ولفهم الصور لابد من مرجع ما يفرضه السياق لرصد تطور اللغة وفهم الصور التي تضيع ببطء وتصبح تعبيرات تقريبية لفكرنا الذي يفهمها بطريقة آلية، وتبدو الكلمات وكأنها اعتباطية لكنها في الواقع معللة بإجراء الرسم اللساني في شاشة السياق، وعموما فمعنى الكلمات يبدو أنه محدد بدقة، لكنه في الواقع يعاد تحديده (يلون أو يعاد رسمه) في كل مرة تطرح الكلمة وتؤول في إطار سياق معطى.

«كل الكلمات هي صور صوتية ومعانيها تصور منذ البداية، فجذورها فنية أكثر من التغيير المعنوي المتأسس بالضرورة على حدس فني. ليس هناك كلمات خالصة: بمعنى النثر داخل اللغة.»

ومثلما أن الكلمات والجمل هي صور، والتمييز بين التوظيف الخاص والتوظيف التصويري للكلمات يختفي، كل كلمة هي تمثيل مصور لصورة تمثيلية مشكلنة.

يمكننا القول إذن إن المعرفية التي يدعوها جيربر مع كانط بـــالمفهوم(verstand)، تمنحنا الإجراءات التشكيلية للتمثيلات، وبأن الأصوات تستعمل لصيغ هذه التمثيلات

التشكيلية، والملكة المعرفية ليست هي الأساسية في النتاج الأدبي في هذا الإجراء التمثيلي والتدليلي، بل الأساس هو ملكتنا التخيلية والجسر بين المعرفة والتخييل يوضع عن طريق الشكلنات المعرفية.

لم يصغ جيربر نظرية عامة للغة كنتاج فني فحسب، بل حاول الإسهام في صياغة القواعد النظرية لعلم الدلالة التاريخي الذي أسسه رايزغ. وقد اعترض على افتراضين ببنيان عددا من دراسات علم تطور دلالة الألفاظ (السيماسيولوجيا):

1)- اعترض على أن هناك فرق بين المعنى الأساسي (الأولي) والمعنى التصويري.

2)- وبأن هناك فرق بين المعنى الأولي والمعنى المنزاح (sens primitif et sens dérivé). ومثلما أن هناك الكلمة تصويرية من أساسها (وكذلك الجملة- يتحدث جيربر هنا عن الصور النحوية).

لا يمكننا أبدا معاينة معنى أساسي والقول بأن المعاني الأخرى للكلمة هي معان منزاحة، ولا يمكننا رصد معنى أولي وإزاحة المعاني الأخرى عن طريق قانون دلالي ما. ومهما أرجعنا انخفاض الصور البيانية إلى ميكانيزمات التغيير الدلالي، فإن جيربر يناقشها على أنها ميكانيزمات للإبداع الخاص باللغة. مثل بوزييه beauzée، فونتانيي fontanier ورايزغ وبيرنهاردي(1801، 1803) الذين ميزوا بين ثلاث صور بيانية أساسية، هي: المجاز الذي يقوم على ما نسميه بالتبعية، والكناية التي تقوم على ما نسميه بالتتابعية، والاستعارة التي تقوم على مانسميه بالتماثلية.

واصل جيربر بطريقة أو بأخرى مشروع فلسفة اللغة عند بيرنهاردي، وأسس فروقا بين هذه الصور البيانية الثلاثة وفق مميزات مختلفة فقد كتب بأن المجاز يقوم على أساس الإدراك، والكناية تقوم على أساس الانعكاس (ردة الفعل réflexion). أما الاستعارة فتقوم على التخييل. وبالتالي فقد حاول الربط بين الأنواع الثلاثة مع ملكات عقلية حددها كانط وآخرون. ويميز جيربر مثل لومبارت بطريقة مابين ثلاثة مستويات دلالية تشكل تدليلية الكلمات: المجاز كصيغة إدراكية للدلالية، الكناية كصيغة معقلنة للدلالة، والاستعارة كصيغة مصورة(imagèe) أو عجائبية (fantasmagorique) للدلالية.

ولكن كما يقول ميير (فلنحاكي بييز Biese) في أسلوبيته الألمانية: فلا تصنيفات بيرنهاردي و لا تصنيفات جيربر استطاعت أن تسهم في تطوير دراسة الصور البيانية التي تتناقض مع فلسفة اللغة التي وضعها جيربر نفسه، وبحسبها فالإبداع والتطور اللغوي يتأتيان من التوظيف الدائم للصور. وقد شجعت هذه الجمالية اللغوية من طرف علماء النفس واللسانيين والفلاسفة في تلك الحقبة. فقد استحسن ويندت (windt) وجهة النظر الجمالية التي تبناها جيربر. كما تعامل هنري (Henry) ايجابيا مع جيربر«ومذهبه المعروف في النظر إلى الصور البلاغية [...] وقود اللغة والتحول الدلالي» . ففي تعليقه على كتاب ديرما ستيتر يقول نايتزخ: « البلاغة استمرار للوسائل الفنية الملازمة للغة» ونفس الشيئ يقوله رونيو(Regnaud) في فرنسا الذي ينظر إلى الاستعارة مثل رنان (Renan) كإجراء ضروري في اللغة. ونفس الآراء يبدعها مولر (Muller) في انجلترا، كما قرأ بييز لــفيكو (Vico) ولومبارت وجيربر ومولر، ونايتزخ (Nietzsche)، فعبرا عن هذا اليقين في ذلك العصر من خلال مصطلحات حداثية:

إن العلاقة (الصلة) بين الصور والآليات الترابطية مثل التجاور contiguité والتماثل similarité التي لاحظها عدة دلاليين والتي فندها ميير(Meyer) رغم أنها اقتحمت من جديد في التعامل مع التغييرات الدلالية في عمل واندت(Wundt) وفي نظريات علم النفس اللغوي ، قال أدنك (Adank) في 1939: كل صورة يمكن أن تقارن مع نوع من الروابط. في الواقع إذا كان بالإمكان تمييز صورة كلمة كاستبدال لمصطلح بآخر، ومهما كانت نتيجة العملية السابقة بالنسبة لذهن الفاعل المتكلم أو لجماعة لغوية.

تسعى هذه العملية للمقارنة أو الربط بين مفهومين عن طريق تتبع قوانين التناقض (السخرية، قلب المعنى). وقوانين التجاور (الكناية، المجاز، والتلميح)، وكذا قوانين التشابه (الاستعارة). كل أنواع الصور مهما كثر عددها فإنها تنخفض إلى نوع من الترابط.

5- الاتجاه الرابع: النفسانيون les psychologismes

5-1. الترابطية: l'associationnisme

يقوم علم الدلالة التاريخي على الاستعارة والكناية كآليات لتغيير المعنى، آليات تستند إلى قوانين للربط بين الأفكار، وهذا النوع من الترابطية شاع بفضل هوم (Hume)، هيرتلي(Hartley)، براون(Brown)، جون ستوارت ميل (John Stuart Mill) وجالتون

(Golton)في إنجلترا، أما في ألمانيا فقد امتزجت هذه الترابطية مع النظرية الميكانيكية للتمثيلات الذهنية التي بلورها هيربارت(Herbart)، لكن هذه التجريبية والترابطية الإنجليزية وعلم النفس الميكانيكي لهيربارت سرعان ما يتم تعويضها في مجال علم النفس بنظريات نفسانية أكثر تعقيدا، مثل علم النفس التجريبي وvuluntariste عند واندت في ألمانيا وعلم نفس النشاط الذهني عند بولهان Paulhan (1889) في فرنسا، حيث طورا معا نظريات المعنى وتغيراته إلا أن الترابطية تتسرب من جديد إلى هذه النظرية من خلال الدراسة التجريبية للروابط بين الكلمات.

يلاحظ واندت من جديد أن الاستعارة والكناية كآليات ترابطية تقوم على التماثل والتجاور. وعلى العكس يقترح بولهان نظرية تداولية وسياقية للمعنى تنطلق إلى حدود التفريع الثنائي التبسيطي الذي أقترحه واندت. وتطورات جديدة في علم النفس تهم الفكر واللغة والمعنى المتولد في النهاية عن نظريات أخرى للاستعارة والكناية.

2-5 علم النفس الجشطالطي la psychologie de la gestalt:

وهو علم النفس الأكثر قربا من الإستعارة، وهو في الواقع علم نفس معرفي يقترب من النظريات ذات البعد الذهني، عند جيل فوكونيي(Gilles Fauconnier) والتي اقترحها بوهلر(Buhler) (1943) بتأثير من علم النفس الجشطالطي ونظريته في الإدراك. وهنا حيث تحدث الاستعاريون أمثال ريتشارد وبلاك عن التفاعل الدلالي، وتحدث الاستعاريون المحدثون عن المزج، وتحدث بوهلر عن spharenmisschung في إطار سياق النظرية الجشطالطية وحول المفهوم الذي صاغه اهرنفلس (Ehrenfels) عن الفوق. Summativite - sur والتحت - sous-summativite

الاستعارة بالنسبة لبوهلر هي قاعدة كل المفاهيم، وقد أصدرت الفيلسوفة الفرنسية هيدويغ كونراد Hedwig konrad كتابا ضد أفكار واندت (وتلميذه وينكلرWinkler) وتبنت فيه الإطار البوهلري والجشطالطي قصد تحليل نفسي للاستعارة.

3-5 روديه Roudet: معرفية جديدة nouveau cognitivisme

يمثل عالم النفس اللغوي روديه عدوا آخر لـــواندت، فهو من الأوائل الذين بنو نقدا ضد خطأ أساسي خلده العديد من الدلاليين والنفسانيين واللغويين، بملاحظتهم لوجود علاقة استعارية بين معاني الكلمات (أو التي ينظر إليها على أنها نفس الشيء: الفكرة متعلقة

بكلمة) عوض النظر في العلاقة الاستعارية (وكذلك العلاقة الكنائية) القائمة بينها العلامة وما تحدده.

لقد قال روديبه في الماضي بأن اللسانيين أسسوا تقسيمهم بمختلف أنواع التحول الدلالي على الصور كالاستعارة القائمة على الارتباط بالتماثل والكناية القائمة على الترابط بالتجاور، ويبقى التقسيم الأكثر شيوعا هو التقسيم الذي يميز بين الإستعارة والكناية، التعميم والتخصيص، وقد أنتقد روديبه هذه التقسيمات مثله مثل اللسانيين المعرفيين المحدثين لأنها ليست متجانسة، ولأن الثنائية الأولى هي من الآليات المرتكزة على المعايير النفسية والثانية ترتكز على المعايير المنطقية، بالإضافة إلى أن الثنائية الأخيرة هي من الآليات التي يمكن أن تكون نتيجة للأولى، وعموما فإن روديبه يواجه التقسيم الشائع لـــواندت الذي وضع تمييزا بين التغييرات الدلالية والمنتظمة والمشتركة والتغييرات الفردية والتلقائية(تظهر الاستعارة عند واندت تحت هذين العنوانين ويمكننا القول إنها مثل الإستعارة catachrèse ومثل آلية شعرية) بالنسبة لـــروديبه كل تغيرات المعنى تبدأ مع الفرد، أي مع ما يسميه برغسون(Bergson) بالجهد التعبيري الذي يستجيب بواسطة التقليد. وكيف يمكن للفرد أن ينتج المعنى بهذا الجهد التعبيري؟ ينتجه باستغلاله كما هي الحال عند لومبارت وجيربر. فهناك نظامان سيميائيان: النظام اللساني والنظام المفهومي. وحسب روديبه دائما هناك مستويان معروفان مرتبطان: من جهة هناك نظام الصور الصوتية المترابطة فيما بينها بروابط توزيعية (نظمية) وأخرى استبدالية (اللغة حسب دي سوسير). ومن جهة أخرى هناك نظام الصور للموضوعات أو الآراء المرتبطة فيما بينها بروابط التشابه والتجاور. لا يمكن لنظام اللغة استرجاع نسيج الصور الموضوعات والأفكار بصفة كلية؛ فحاجياتنا التواصلية تتجاوز دائما نظام اللغة. ولهذا فمجهوداتنا التعبيرية لا تنتج دائما بمجرد استدعاء بسيط للكلمة، لكن تنتج بواسطة استعارة الألفاظ إبداعًا جديدًا أو تغييراً دلاليًا.

يختار المتكلم من خلال جهوده التعبيرية بين أربعة تعاقبات: تذكر الكلمة الملائمة ثم استعارة الكلمة من لغة أو سجل آخر، إنتاج الكلمة الجديدة عن طريق التركيب وأخيرا تغيير معنى كلمة. لكن ما هي الشروط النفسية لهذا الإبداع الدلالي؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بد من تحليل النظامين من جديد: نظام العلامات ونظام الأفكار. فالتغيير الدلالي هو نتيجة تأثير أحد النظامين على الآخر .

– أو أن الفكرة نعبر عنها بكلمة تدل على فكرة مرتبطة بالأولى عن طريق التجاور أو عن طريق التشابه. وفي هذه الحالة تنزلق الكلمة من دلالة إلى أخرى.

– أو أن الفكرة دالة بكلمة سر على كلمة أخرى ترتبط بالأولى عن طريق علاقات توزيعية أو ترابطية. والدلالة هنا هي التي تنزلق من كلمة إلى أخرى.

ونتيجة للإجراء الأول يتم إبداع استعارات وكنايات، وقد تنتج تغيرات للمعنى على المدى الطويل.

أفكار روديبه هذه اتبعها فيما بعد أولمان (Ullmann)، ولكنها أثرت بصفة عامة على علم الدلالة التاريخي المؤسس على قواعد معرفية طورها كوش(Koch)(1987، 1995) فيما بعد.

5-3- باليBally: عودة التفاعلات.

مثلما رأينا عند روديبه فقد عوضت الفلسفة البرغسونية علم النفس الوندتياني (Wundtienne) في تطور أسلوبية حديثة بريادة بالي في سويسرا.ووظّف بالي أيضا المصطلح السويسري للروابط (الاستبدالية)، لكنه مزج بين هذا المفهوم السيميائي للروابط مع المفهوم النفسي للروابط، قصد دراسة كل أنواع الروابط في لسانيات الكلام، وعكس دي سوسير درس بالي اللغة من وجهة نظر استعمالي في إطار سياق ما ومن طرف متكلمين موهوبين ليس فقط بالذكاء ولكن أيضا بالمعارف. أصبح علم النفس اللغوي والتأثيري عند بالي مصدر الكثير من الدراسات المتعاملة مع الاستعارة كظاهرة تأثيرية متباينة مع الاستعمال العقلي للغة (أدنك،1939). ومثلما نجد في هذا التفرع الثنائي الوظيفي للغة، وظيفة تأثيرية أو وظيفة عقلية منبعها البلاغة التأثيرية وتطبع آداب تلك الفترة، لدرجة أننا نجده عنوانا لكتاب لاكوف(Lakoff) وتورنر(Turner): " More Than Cool Reason "

6- انصهار الاتجاهات الثلاثة:

انتهى التقليد الدلالي، الفلسفي، التاريخي والنفسي الطويل أو بالأحرى قوطع فيما بعد، بعدما ظهر أولمان الذي أقام تقسيماته الشهيرة عن التغييرات الدلالية على التمييز

الذي أصبح تقليديا بين الاستعارة والكناية، أي بين التماثل والتجاوز، وهو أكثر ملائمة من التمييز الذي صاغه دي سوسور بين التوزيعي والاستبدالي وبين الدال والمدلول. لقد صرح سنة 1962 بأن اللغة بدون الاستعارة والكناية غير معقولة: فهذان الوسيطان يلازمان البنية الأساسية للكلام الإنساني. (أولمان 1962)

7- الاتجاه الخامس: البنيوية Le structurisme

تميزت سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن التاسع عشر برفض علم الدلالة لفائدة النحو وبتأثير من البنيوية الأمريكية.

لكن قبل العودة من جديد إلى بحوث علم الدلالة و البلاغة في سنوات السبعينيات، يجب أن نحلل اتجاهات بلاغية خرجت في أوج انتشار اللسانيات البنيوية الأوروبية.

صدر في سنة 1916 كتاب «دروس في اللسانيات العامة» لدى سوسير الذي فتح المجال لرؤية جديدة حول دراسة اللغة الإنسانية كنظام من العلامات المرتبطة فيما بينها، مثلما سبق وأن رأينا عند روديبه وبالي. وبالنسبة لسوسير فإن القوة الدلالية للعلامات ليست في الشيء الذي تدل عليه (مرجعها) وليست في الفكرة التي ترتبط بها، لكن في العلاقات التي تربطها مع علامات أخرى في نظام اللغة. فالبنية اللغوية هي أساس دلالة الكلمات وليست المعرفة.

لقد تحصلت المقاربة البنيوية أولا على أفضل النتائج في ميدان الفونولوجيا عن طريق تحليل الفونيمات بسمات مميزة. ونجاحها دفع بالدلاليين إلى إيجاد مبادئ دلالية مماثلة لها. والبحث عن سمات مميزة في علم الدلالة، عن المعانم (sèmes) ...الخ. في البداية وفي نفس الوقت مهدت العلائقية السيميائية السوسيرية والنفسانية الجشطالطية الطريق نحو علم دلالة الحقول الدلالية والحقول المفهومية، وفيما بعد أدمجت مع علم الدلالة البنيوي وألحقت الآن بعلم الدلالة المعرفي.

لقد اشتغلت حلقة براغ اللسانية على السمات الفونولوجية وعن طريقها اشتغلت على السمات الدلالية، مع أنها أدت إلى البحث عن المبادئ الدلالية الأكثر شمولا. أشاع جاكبسون (Jakobson) من خلال دراسته حول الشعرية وأبحاثه في ميدان الحبسة دراسة الاستعارة والكناية كمبادئ في المعنى. ومن خلال هذا أطلق اتجاها في علم الدلالة متأثر بالبلاغة (جاكبسون 1956) ضد بعض اللسانيين البنيويين الراديكاليين (وقبلهم اللسانيين

التاريخيين المقارنين) الذين درسوا اللغة في ذاتها ولذاتها، لهذا نادت شعرية ياكبسون من جديد بالإبداع الإنساني وبالذات المتكلمة التي توظف اللغة من أجل تحقيق عدة وظائف.

لكن يجب القول في نهاية المطاف إن التعريفات الياكبسونية للاستعارة (كآلية استبدالية تقوم على التماثل) وللكناية (كآلية توزيعية تقوم على التجاور). وقبل كل شيء الغموض بين التجاور التوزيعي والتجاور المرجعي يزيد من غموض دراسة الوظيفة الأساسية لهذه الصور في إطار التواصل والمعرفة أكثر مما يوضحها.

8-1- البلاغة الجديدة:

وهذا الأمر لا يقلل في شيء من قوة تأثيرهم خاصة في نقاشات علماء الدلالة والسيميائيين في البلدان الفرانكوفونية، حيث إن البلاغة تحت تأثير ضغط النحويين الشكلانيين أمثال تشومسكي، انبعثت من جديد في سنوات السبعينيات، وقد سجلت هذه الولادة الجديدة بالإصدارات الأولى لمجموعة يو (Groupe U) في البلاغة العامة، عند لوجارن Le guern)) وهنـــري (Henry) حـــول الاستعـــارة والكنـــاية. وعنـــد ريكور (Ricoeur)، تودوروف (TodoroV) وجونات(Genette) حول الاستعارة والصور والرموز، مسجلين كلهم العلاقة المباشرة التي تصل بين دي مارسيس وفونتانيي بأبحاثهم. ومثلما يقول جينات في تقديمه لفونتانيي: « قليل جدا هو الإرث الذي لا يهمنا مباشرة بحيث يستدعي جردا سريعا.» وعموما فقد جاء هؤلاء الباحثين الفرنكفونيين بعناصر جديدة لعلم الاستعارات وخصوصا تحليل المعانم (sèmes) ومفهوم التناظر الذي طور في السيميائيات القريماسية.

بدأ ريكور في سنوات السبعينيات يرد الاعتبار للاستعارة وللخطاب والنص وللذات المتكلمة، في تقاطعها مع البنيوية والظاهرانية والهيرمينوطيقا ومع نظرية أفعال الكلام. وقد بدأ ريكور من اللسانيات الحديثة لبينفنست. الذي أعطى الفرق بين اللسانيتين: لسانيات اللغة(السيميائيات) ولسانيات الخطاب (الدلالة): وتتجه البلاغة الجديدة نحو مستويين مختلفين للغة، وتأسس على نوعين من الوحدات:

العلامات من جهة، والجمل والملفوظات من جهة أخرى. وهذا مايسميه ريكور بالتحديد والتنبؤ، فلأنها علامة سيميائية فللكلمة عدة معاني، فهي تكدس ثروة دلالية. وفي الجملة تصبح الكلمة حاملة لمعنى كما يصبح لديها مرجع. يسعى ريكور إلى تحليل الجدل

بين التعدد السيميائي والوحدة الدلالية أو التداولية. الكلمة من منظور سيميائي هي رمز، ومن منظور دلالي تصبح موضوعا لهيرمونيطيقا الخطاب وهيرمينوطيقا النص. ومن خلال هذا المنظور الهيرمينوطيقي يمكننا إعطاء معنى ما للنصوص والخطابات، قبل توظيف اللغة توظيفا إبداعيا استعاريا. يقول ريكور محاكيا روديه:

الابتكار الدلالي هو طريقة للإجابة عن تساؤل مطروح من أشياء بطريقة إبداعية: في حالات خطابية، وفي بيئة اجتماعية معينة وفي لحظة معينة، شيء ما يتطلب قوله عملا كلاميا يتجاوز اللغة التي تواجه الأشياء بالكلمات. وأخيرا فالمتاهة هي وصف جديد لعالم التمثيلات. ومن خلال فرجة اللغة وفرجة الكلام مع الأشياء التي تبدع من خلالها الاستعارات. بالإضافة إلى الكنايات- التي أضافها ريكور، عكس جاكبسون الذي جعل من الكنايات آليات لغوية في المستوى التوزيعي (النظمي) وعكس لوجان الذي لم يحاول كثيرا ربط الكناية بالمرجع. كتب ريكور يقول:

يظهر دور المرجع في العمل التأويلي لرسالة تضم كناية: ولفهمها يجب دائما اللجوء إلى معلومة مقدمة من السياق، وتستكمل هذه المعلومة من خلال الملفوظ الذي يظهر كحذف (إضمار).

المثال الكلاسيكي: أتريد كأسا (من الخمر)؟ يشتغل من خلال هذه الأفعال الدلالية والتأويل السياقي لنظام العلامات ونظام التمثيلات. تملأ هذه الأفعال من خلال مقصدية المتكلم وتأويل المستمع القيم السيميائية للعلامات بفائض المعنى، وبفائض استعاري: « إذا كان بإمكاننا إدماج فائض المعنى الذي تحمله الاستعارات في الميدان الدلالي فسيكون باستطاعتنا منع اتساع أكبر لنظرية المعنى الفعلي.»

إدماج فائض المعنى الذي تحمله الاستعارات في نظرية المعنى كان اشتغالا على سيميائية بلاغية جديدة نظر فيها لومبارت ومازالت إلى يومنا هذا حاضرة في البلاغة البنيوية الجديدة ذات الأصل الفرنسي، وكذلك بالنسبة للبلاغة الجديدة الأنجلسكسونية وبالنسبة للبلاغة المعرفية الحديثة.

8-2- البلاغة الجديدة:

شكلت سنوات السبعينيات فترة انبعاث البلاغة في إنجلترا والولايات المتحدة، حيث نجد فلسفة اللغة لبلاك(Black) من جهة، والبلاغة الجديدة من جهة أخرى مستمرة في أفكار

كومبال (Campbell) وريتشارد(Richards) حول فلسفة البلاغة. ووفق هذا المفهوم الأنجلوأمريكي للبلاغة الجديد التي تمسكت من جديد بالقيمة الاجتماعية والتطبيقية للبلاغة مثل بلاغيي القرن الثامن عشر. كما تمسكت أيضا بالاستعارة كشكل جوهري للغة وللفكر.

تجاوزت النظرة إلى الاستعارة من مجرد ديكور بسيط أو كبديل بسيط لعلامة بأخرى إلى النظر إليها كوسيلة مميزة للتواصل. وقد تغيرت نظرتنا إلى الإستعارة كجوهر. ساندها أكثر جاكبسون قصد الكشف عن تفاعل أساسي جديد بين الأفكار والكلمات:

« للتعبير بطريقة بسيطة جدا: عندما نوظف استعارة ما فإننا نشغل فكرتين عن شيئين مختلفين مرتبطين بكلمة أو جملة واحدة والمعنى هو نتاج تفاعلهما».

الاستعارة هي ذهاب وإياب، وتبادل بين الأفكار(...) الفكر استعاري (...) والاستعارات اللغوية تنزاح من جديد إلى الفكر واللغة كبلاغة في عمومهما.

ينظر ريتشارد إلى هذا التفاعل الاستعاري كأساس بين تمثيلين مركبين، يسميهما حامل ومحمول Tenor et vehicle. ويرى بلاك في التفاعل أساسا بين الظواهر اللسانية: الكلمة والسياق. يقوم فهم الاستعارة على فهم التفاعل السياقي، المدعوم بالمرجع والإحالة إلى أفق معرفة ثقافية مشتركة يتقاسمها أطراف الحديث الذين ينطلقون في تفاعل خطابي.

ليس من قبيل الصدفة أن تكون سنة 1971 تاريخ إصدار وارن شيبل(Warren Shibles) أول بيبليوغرافيا للفهم الأدبي التي تكدست حول موضوع الاستعارة في السنوات الستينيات والسبعينيات.

9- <u>الاتجاه السابع:</u> العودة إلى البلاغة التاريخية والمعرفية والنفسية.

نقول في الأخير بأن سنوات السبعينيات طبعها إحساس بالضيق وسط اللسانيين الذين بدؤوا باكتشاف الفراغ الدلالي والتداولي الذي خلفه النحو التوليدي، فقد كشفوا ببطء عن الجوانب الوظيفية التداولية، وأخيرا بلاغة اللغة البشرية. أصدر لاكوف التوليدي المخيب وجونسون الفيلسوف الشاب في بداية الثمانينات. كتابهما المهم «نحيا بالاستعارة we live by métaphore». هذا الكتاب أحدث ثورة في اللسانيات تحت تسمية اللسانيات المعرفية.

المسلمة الأساسية لعلم الدلالة أو البلاغة المعرفية هي أن: هناك الاستعارات المفهومية من جهة، مثل الحجة هي الحرب Argument is war (لاكوف وجونسون 1980: 4) وحسب المثال فمفهوم الحجة ينبني من خلال مفهوم الحرب (التفاعل بين

الأفكار)، تمنحنا هذه الاستعارة المفهومية ترسيمات (بحيث أن المؤلفين يُسمون عموما التجارب الجشطالطية التي تقوم على تجاربنا الجسدية، بالثقافية والتاريخية) قصد الحديث عن الحجج. ففي خطاباتنا الحجاجية نستعمل هذه الترسيمات لبناء كلامنا. حيث نستعمل تعابير استعارية مثل: "جوابك دحض حجتي". (التفاعل بين الكلمات).

يطور هؤلاء المؤلفون تخطيطا معرفيا ودلاليا جديدا. فهناك أولا ما يسميه جونسون بالبنى المفهومية البدئية للصور المرتسمة مثل المضمن بالنسبة للمتضمن، والجزء بالنسبة للكل ...وهي صور منزاحة عن تجربتنا الجسدية والفضائية ثم هناك الاستعارات المفهومية القائمة على هذه الترسيمات مثل: الحجة هي الحرب. وأخيرا هناك الاستعارات اللسانية التي تنتج في الخطابات الحالية التي تقوم على هذه الترسيمات المفهومية البدئية وهذه الاستعارات المفهومية.ونجد هنا إجابة جديدة عن تساؤل أساسي يشغل كل سيميائية وكل دلالية ، وهو معرفة: كيف تأتي معاني الكلمات؟

ومثلما رأينا فالتمييز بين مستويين للاستعارة: المستوى المفهومي أو المعرفي أو الداخلي، والمستوى التعبيري أو الخارجي، تميز موجود في نظريات الاستعارة عند لومبارت، لكننا نجدها خاصة في نظريات الاستعارة التي أقترحها ويجنر (1885) وموثنر (Mauthner) (1901/02) والذين أسسوا جميعهم في تحليلاتهم الأخيرة لفلسفة البلاغة على الآراء التي اقترحها أرسطو والفلسفة السيميائية للوك. ومثل لاكوف، جونسون، تورينر واللسانيون المعرفيون الآخرين، فقد لمس هؤلاء الفلاسفة اللغويون علاقة حميمة بين اللغة والفكر بين المفاهيم والكلمات. وقد أوضحوا بأن الاستعارات والكنايات موجودة في كل جوانب اللغة الشعرية أكثر من العادية وبأن هذه الصور، أو هذه الاستعارات، وهذه الرسوم هي أساس تفكيرنا.

10- الخلاصة:

حاولنا في هذا المقال الإشارة إلى أن نظريات المعنى ونظريات الدلالة منذ علم تطور الألفاظ (السيماسيولوجيا) إلى الدلالة المعرفية ومنذ السيميولوجيا عند لومبارت إلى غاية السيميائية المعرفية، فأصولها ليست فقط في علم الدلالة التاريخي والنفسي، لكن بصفة عامة في فلسفة البلاغة والدلالة وفي البلاغة الدلالية والفلسفية وفي الدلالة البلاغية والفلسفية والتي تطورت جميعها في نهاية القرن الثامن عشر.

ترجمة الفصل الأول من كتاب Sémiotique et littérature
Jacques Fontanille

تر: أ. جميلة لعبادي

السيميائيات والأدب:

لقد تشكلت السيميائيات الفرنسية وبشكل أعم السيميائيات اللأوروبية في الخمسينيات والستينيات وذلك بالتقائها باللسانيات (بارت واغريماس) والأنثروبولوجية (لفي لستروس) وكذا بمختلف التيارات الشكلانية بعضها تابع للنقد الأدبي (النقد الحديث) والبعض الأخر تابع "للمنطق الرياضي".

ولقد تطور جزء من هذه الأبحاث إلي ما نسميه عادة بـــ "السيميولوجيا.- دراسة العلامات- وذلك تحت تأثير النظرية التواصلية غير أن التيار الأكثر تمثيلا قد ظل وفيا- وذلك رغم تنوعه الكبير- لسيميائية مؤسسة على مبدأ "علم دلالة" الخطابات، النصوص أو الصور.

سيميائية الخطاب:

ينطلق التحليل السيميائي – من هذا المنظور- من مبدأ مفاده أن كل خطاب ليس علامة كبيرة أو تجميعا للعلامات، إنما هو مسار "دلالي" تتبناه عملية" تلفظية. وعليه، صُمِّمتْ النظرية السيميائية لإدراك تمفصلات الخطاب منظورٌ إليه ككلٍّ دلالي. لكن عليها ومن أجل فهم أفضل له (الخطاب) أن تُقطِّع هذا "الكل الدلالي"، وإحدى الطرق الممكنة لهذا، تتمثل في أن نكشف في كل نص عن مجموعة من الوحدات الشكلية التي تُعرف حدودها بمختلف "الانقطاعات" التي يمكننا الكشف عنها من خلال القراءة: إنقطاعات فضائية، زمانية، عاملية....إلخ.

غير أن هذا الإجراء –وإن كان ضروريا- له حدوده ونقائصه حيث أنه يصطدم في أخر المطاف بمسألة " الوحدات الصغرى- فيلتحق بذلك بالتقطيع العلامي الذي طالما برّأ نفسه منه.

ولهذا السبب، تبنت النظرية السيميائية نوعا آخر من التقطيع وذلك من أجل فهم أفضل لموضوعها دون تشويه له، فهي تضع مجموعة من المستويات الدلالية تبدأ من الأكثر تجريدا إلي الأكثر مادية، وهذه المستويات هي متسويات البنى الدلالية الأساسية، البني العاملية والصيغية والبنى السردية والموضوعاتية وكذا البني الصورية .

كل المستوى من هذه المستويات يُفترض- وذلك انطلاقا من الأكثر تجريدا إلى الأكثر مادية- أن يُعاد تَمَفّصُلُهُ بشكل أكثر تعقيدا في المستوى الذي يليه.

كانت هذه السيميائيات إذن مُخصَّصةٌ لمقاربة النصوص، المجموعات الدالة، والخطابات الحيّة، أكثر مما هي موجهة لمقاربة العلامات بأتم معنى الكلمة. وعليه، كان من الطبيعي أن تهتم باكرًا جدا بالنصوص الأدبية، لكن تجدر بنا الإشارة هنا إلي أنها كانت تعكف حينئذ على النص الأدبي بوسائل (شكلية خاصة) كانت تحوم حول الخرافات والحكايات. واعتبارا لهذا كانت السيميائيات الأدبية عبارة عن نوع من الانثروبولوجية البنيوية للنص الأدبي. وجهة نظرٍ جديدةٍ وخصبةٍ أكيد، لكنها لم تكن قادرة على إرضاء المختصين في الأدب إرضاء كليا.

أصبحت السيميائيات تدريجيا سيميائية خطاب، وهي تضطلع بذلك بما خُصّصت له منذ البداية، بمعني وضع نظرية للمجموعات الدالة، وليس نظرية للعلامة. لكن ومن أجل تحقيق ذلك كان عليها أن تمتلك الأدوات التي تتيح القبض على الخطاب الحي الذي يبتكر أشكاله الخاصة ولا يكتفي بالاغتراف من "كنز" موضوع مسبقا ومكون من البني، النماذج، المواقف والتنظيمات. لقد أصبحت السيميائيات سيميائياتُ خطاب بعدما أعادت ليس فقط لتمثيل "طاقم" التلفظ (الساردون الملاحظون) في النص المكانة المستحقة له، بل لفعل التلفظ وللعمليات التلفظية كذلك. وعليه؛ بإمكان السيميائيات أن تعالج الخطاب الأدبي ليس كملفوظ من شأنه تمثيل أشكال خاصة فحسب، بل وكذلك كعمليات تلفّظية خاصة أو "كلام أدبي" على حد تعبير جاك جونيناسكا[1].

من هذا المنظور؛ يجب علينا اليوم إعادة تقييم دور"الركائز الثلاث "للنظرية السيميائية وهي: المربع السيميائي السردية، والمسار التوليدي.

يعتبر المربع السيميائي مربعا للتصنيف، فهو في حقيقة الأمر يوضّحُ علاقات التضاد، التناقض والتضمين التي تنظِّم وتحدِّد مقولة دلالية. إنه لأمرٌ مثلا أن نلاحظ في

نص ما أن العناصر "أرض" و"هواء" تدخل في تضاد، فيما بينها، وتميز بذلك بين سلسلات من الصور المتقابلة، وإنه لأمر آخر أن نشخِّص وبوضوح العلاقة التي تميزهما (علاقة التضاد مثلا)، وكذا وضعية كل واحد منهما في مقولة العناصر الطبيعية، بمعنى داخل الثقافات ذات الأصل الهندوأوروبي وذلك فيما يتعلق بـــ: "النار والماء". وبالإضافة إلى ذلك فإن المربع السيميائي يزوِّدنا بصورة شكلية عن الطريقة التي يمكننا بها أن نتتبع وعلى امتداد النص- مسار كل مقولة، مُقدما بذلك (أي المربع السيميائي) الخطوط الأولى لما سيصبح بعد ذلك سردا.غير أن المربع السيميائي لا يتيح إمكانية فهم الطريقة التي تتِّخذ بها المقولة شكلها انطلاقا من الإدراك، ولا بالطريقة التي يكون بها الخطاب كفيلا بابتكار وإعادة تهيئة مقولاته الخاصة، فبفضل المربع السيميائي يمكننا إنشاء علاقة التضاد بين العنصر"أرض" والعنصر "نار" غير أن هذا لن يقول لنا "على أي أساس " تشكلت هذه العلاقات وعلى هذا المنوال بالذات. أو مثلا إذا ما كانت هذه الوضعيات يتحكم فيها إدراك الصلابة أو الميوعة، أم يتحكم فيها إدراك الطاقة أو السكون. إن بناء مربع سيميائي إذن هو الافتراض بأننا نتعامل مع مقولة ثابتة مُثبَّة انتهى تشكُلها. لكن لفهم الطريقة التي يقوم بها الإدراك بتجميع، إنتقاء وإعادة تهيئة مجموعات الصور لتنظيمها في مقولات، علينا الاستعانة بمناهج ونماذج أخرى.

إذا فحصنا على سبيل المثال كيفية اشتغال إحدى التشاكلات في النص، فإنه يمكننا اعتباره (أي التشاكل) تكرارا لمضمون دلالي. ولما كان الأمر كذلك باستطاعتنا أن نُعدّهُ "توجيها للقراءة" (هو أن نتبنى وجهة نظر الخطاب الملفوظ) فالمعنى منجز وبإمكاننا إعادة بنائه انطلاقا من التشاكلات المهيمنة للخطاب، وكل واحد منها كفيل بأن يُنتظم بفضل مربع سيميائي. لكن باستطاعتنا كذلك النظر في الكيفية التي يقوم بها الخطاب بتكوين تشاكلاته الخاصة، كيف يُقدم تكرار المضامين، كيف تُوطّدُ بين صور مختلفة، علاقة تتيح إمكانية التعرف على قرابة دلالية. بإمكاننا إذن أن نفحص الكيفية التي يقوم بها النص بضمٍّ وفكٍّ، إدماج وتفتيت صوره من أجل فهم كيف تتكون التشاكلات في حركة التلفّظ ذاتها. هذا إذن هو منظور الخطاب الحي.

أما عن المسار التوليدي فهو نموذجٌ "لترتيب المقولات المشتغلة داخل الخطاب، وذلك انطلاقا من أكثرها تجريدا وهي البنى الأساسية – إلي أكثرها مادية- وهي البني

الصورية للخطاب- إنه إذن (المسار التوليدي) يتيح إمكانية مَوْضَعَة مجمل البنى الحاضرة أثناء التلفظ بمقارنتها يبعضها البعض وبهذا المعنى، يُعتبر صورة شكلية لــ:"الذاكرة" السيميائية لذات التلفظ لحظة قيامها بالعملية التلفظية. وعليه فإن المقولة (حياة/ موت) على سبيل المثال والمنتمية إلى البنى الدلالية الأساسية، سيُعاد تمفصلها إلي: (إتصال /إنفصال) في البنى السردية والعاملية، وذلك بفضل إنشاء علاقة داخل المقولة الأولي نفسها للعامل الذات، من شأنه أن يكون متصلا أو منفصلا عن العامل الموضوع الذي مضمونه الــ: "حياة". وبعدها، يتم تجميع ملفوظات الاتصال لتشكل برامج سردية وهي في مثالنا هذا عبارة عن برامج الحفاظ، الضياع والإصلاح والتي تنتمي كلها إلى البنى السردية الموضوعاتية.

وفي الأخير ستُعتبر هذه الأخيرة "صورية" في اللحظة التي تتلقى فيها تحديدات إدراكية فضائية، زمانية وعاملية. فالمقولة الأساسية: (حياة/ موت) مثلا بإمكانها – في هذا المستوى وفي نهاية مسارها- أن تظهر في أنواع مرئية للنور والظلام أو حتى بالتنسيق مع تغيُر زماني في شكل الليل والنهار أو الصيف والشتاء. إن هذا التوضيح المبسط يصف المسار التوليدي "الأصلي" وهو مسار بناء الدلالة. بإمكاننا النظر كذلك في المسار التوليدي " الفرعي" مادام أنه مسار التحليل الملموس، الذي ينطلق من صور قابلة للملاحظة المباشرة ليصل في الأخير إلى المقولات التحتية المجردة.

وعليه، هل بإمكاننا إنطلاقا من (ليل/ نهار) وهو تمييز "صوري" سنأخذه من نص ملموس – إيجاد وبشكل متتابع وعكسي (نور / ظلام)، (إتصال/ إنفصال). (حياة/ موت) أو أكثر عموما (وجود/ لا وجود).

غير أن المسار التوليدي سواء تتبعناه في الاتجاه الأصلي أو في الأتجاه الفرعي، لا يقول لنا كيف يشتغل التلفظ، كيف يختارو ينسق ويعيد تهيئة ويشوه أو يبتكر المقولات. لهذا تلزمنا أدوات أخرى، بمعنى تلزمنا معرفة بعمليات الممارسة التلفظية. إن تصور التلفظ كممارسة، هو التسليم بأن الأشكال الخطابية المُشكلة إنطلاقا من مقولات مُنظمة في المسار التوليدي؛ بإمكانها أن تظهر- من منظور الخطاب الحي كأشكال فريدة من نوعها. لكن هذا لا يعني أن تتخلى عن فكرة أن الخطاب يَغرف من "كنز" جماعي موجود مسبقا

ومكون من الأشكال والنماذج، بل يعني فقط أن استدعاء الأشكال التي تتوفر عليها اللغة والثقافة ما هو إلا مرحلة من المراحل الأصلية للممارسة التلفظية.

إن الفكر الخرافي للفي_ ستروس لا يشتغل بشكل مغاير إذ على الرغم من أنه يستمد آلياته من معارف وممارسات وتقاليد مُثبّتة بشكل جيد، فإن هذه الأخيرة أصبحت من الصعب التعرف عليها داخل الخطاب، وذلك بعدما فعل الترقيع "الليفي ستروس" للممارسة التلفظية فعلهُ. فسواء تعلق الأمر بالعلاقة التي تربط أو تقابل بين عدة نصوص _في حالة التناص_ أوسواء وضعنا أنفسنا في قمة ثقافة بأكملها- في حالة حوار الثقافات أو السيميو فلكية على حد تعبير "يوري لوتمان"، فإن الحركات المستمرة للصورة، النصوص واللغات تفضي جميعها إلي أشكال نصية و/ أو ثقافية ذات أصل - على الرغم من كونه مؤكد- إلا أنه مستبعد منهجيا. وعليه؛ نخلصُ إلي أنه في حركة حياة الثقافة ذاتها، تبرز الآشكال السيميائية التي تنشأ عنها هي كذلك كأشكال فريدة من نوعها.

وعليه، فإذا أردنا أن نحلل الخطاب الأدبي الحي وليس فقط بنياتة الشكلية منفصلة عن تلفّظهَا، فإن منظور الممارسة التلفظية يجب أن يغلب (بمعنى أن "يأتي في المرتبة الأولى" وليس أن "يحل محل") منظور المسار التوليدي.

لقد كانت السردية مبدأ منظما مركزيا في التحليل البنيوي للسنوات 60-70 ولذلك لأسباب تاريخية هي أن تلك الفترة قد تصادفت مع اكتشافنا للمورفولوجية السردية لفلادمير بروب ولفي ستروس. ولكن كذلك لأسباب عميقة تتمثل في أن السردية كانت تزودنا بمبدأ المعقولية لكل المجموعات الدالة التي يتعدى حجمها حجم الجملة وحتي للجملة ذاتها.

إن مبدأ المعقولية هذا يرتكز من بين ما يرتكز على مفهوم العامل، الذي كان حينها يُتداول بتسميات متنوعة: تكافؤات شفوية (تيزنيير)[2] حالات دلالية (فَلمور)[3]، أدوار درامية (سوريو)، عوامل سردية (غريماس)[4] إلخ... ومن هذا المنظور، فكل إسناد سواء كان متوقفا عند حدود الجملة، أو يحتل نصاً بكامله، وسواء كان قد عُبر عنه مباشرة بسلسلة من التحولات السردية، فإن (الإسناد) يتوفر على عدد محدد من "الأمكنة" السردية التي تشكل ما يسميه" تيزنيير" و"فلمور" بـــ"المشهد" الإسنادي. لقد كان هذا المبدأ التفسيري الوحيد يسمح مثلا بالتفكير في اختصار سرد مطول إلي "سرد مختصر" (جونات) يتخذ

شكل وحجم جملة بسيطة. وعليه كانت جملة: "أصبح مارسيل كاتبا" تلخص البحث عن الزمن الضائع لـــ: "مرسال بروست". في الوقت ذاته، كان هذا الاختصار يجعل التفكير في نحو سردي للنصوص أمرًا ممكنا فما دمنا نستطيع البرهنة على وجود نوع من التكافؤ بين بنية سردية بسيطة كمثل بنية الجملة وبين بنية أكثر تعقيدا كتلك المتعلقة بالقصة، بالحكاية أو بالرواية، فإن صياغة مبدإ معقولية سردية لكل الخطابات بات ممكنا ويمكن لهذا المبدأ (المعقولية) أن يلخص في شكل قاعدة تجريدية هي: لا يمكن فهم المعنى إلا في تحوله.

وبالفعل، إذا ميزنا. كما كان من الشائع فعله في السنوات 50-60 بين نوعين من المسندات. مسندات الحال (وصفية) ومستندات الفعل (تحويلية، سردية). فإن المعنى السردي يعُزى إلي مسندات التحول الذي يربط مسندي الحال. إن هذا المبدأ يتضمن عبارة فلسفية إن لم تكن أيديولوجية تتمثل في أن المعنى الإنساني لا يمكن الإمساك به إلا في التغير، ليس هناك معنى" مُثبّت" ومُخصّص لوضعية منفصلة عن أي سياق، ولا لحال وحيدة ولفظ معزول، كما أنه لا وجود للمعنى إلا في الانتقال من وضعية إلى أخرى، ولا وجود له إلا في العلاقة بين لفظين على الأقل.

تحيلنا هذه الملاحظة الأخيرة على الملاحظة الأولى وهي أنه لا وجود للمعنى إلا في الاختلاف بين الألفاظ وليس في الألفاظ ذاتها. ولما كانت ألفاظ الاختلاف في الخطاب يحتل كل واحد منها وضعية، فإن هذا المعنى لا يمكن الإمساك به إلا في الانتقال من وضعية إلي أخرى، بمعنى في التحول الذي بوسعنا تعريفه كالمقابل تركيبي للاختلاف.

غير أن التحول لا يمكن التعرف عليه إلا بعد أن نعرف إلي أي لفظ ثان تحول اللفظ الأول أو إلي أي وضعية نهائية تحولت الوضعية الابتدائية، وهذا يعني أن ما تم الإمساك به في التحليل السردي هو تحول منجز، دلالة مثبتة وذات صيرورة منتهية، وليست دلالة في حركة، وتحت مراقبة تلفظ حاضر وحي.

إنّ مقاربة الأحداث السردية من منظور الخطاب الحي يتطلب إذن نماذج أخرى تقيم علاقات وثيقة مع التلفظ.

الخطاب الحي:

إن الأفق الذي يرتسم وهو أفق الخطاب الحي– لا يشكل مع ذلك سيميائية أخرى بأتم معنى الكلمة لأن الأمر يتعلق دوما بسيميائيات الخطاب، بمعنى بمعرفة تسعى إلى وضع الشروط التي تؤدي فيها– التعابير والممارسات البشرية الشفوية منها وغير الشفوية– المعنى. لكن بدلا من اعتبار الدلالة –كما كانت تفعله في بداياتها (السيميائيات)– كحصيلة لتمفصلاتٍ موضوعةٍ في ملفوظ منجز وتام، فإنها تعمل الآن على الكشف عن انبثاقها، وعلى استخلاص العمليات التي تنجزها،إننا باختصار نسعى إلى استرجاع معنى هذه التجربة الإنسانية والتي تتمثل في إنتاج أو تأويل شيء دال.

يمكننا في هذا الصدد اعتبار السيميأة كمسار إنتاج/تأويل وبهذا نستطيع الاتفاق مع الفلسفة البيرسية وسيكون بذلك من شأن هذا المسار أن يُمسك به من جوانب عدة.

1– من الجانب الاستهلالي "بداية المسار السيميائي" وفيه نتعامل مع السيمأة الناشئة والتي تتضمن الشروط الإدراكية والحسية وحتى العاطفية للدلالة.

2– من الجانب "الاستمراري": المسار السيميائي الجاري" وفيه سنتعامل مع السميأة المُتلفظّة، ومع الدلالة الفعلية، مع الحضور الدال، ومع آنية التجربة السميائية.

3– وفي الأخير من الجانب "الانتهائي": إتمام المسار السيميائي وفيه سنجد السميأة الملفوظة على شكل ملفوظ تام وموضوعي.

يتضح جيدا من خلال هذا المنظور أنه لا مجال للمتميز بين عدة سميائيات، بل أن التمييز يكون فقط بين عدة وجهات نظر حول مسار واحد، كل وجهة نظر تحصر مرحلة من هذا المسار وتُعرّف مجال ملاءمتها الخاص بها.

وبصفة عامة نقول أنه على التحليل السيميائي للنصوص وباعتباره منهجا، أن يخضع لضرورة تأويله. وبالفعل فإن النماذج والمستويات المختلفة التي تقترحها لا تكون ذات أهمية إلا إذا كانت تتيح بناء كفاءة تأويلية أكثر قدرة على الكشف (كشفية) من مجرد كفاءة حدسية. ولا تعتبر ذات أهمية كذلك إلا إذا كانت تقترح حلولا تأويلية لا يمكن الوصول إليها بمجرد قراءة حدسية واحدة.

ولتلبية هذا الشرط، فإن السميائيات إذن موجهة إلى أن تُغير وبشكل منتظم وجهة منظورها التحليلي الذي تقترحه وأن تثير بذلك إشكاليات جديدة.

فعلى سبيل المثال؛ قدمت السيميائيات نفسها –وذلك منذ الثمانينات– "كعلم الخلاقيات" وبشكل أكثر توضيحا، كمنهج لتحليل القيم داخل الخطاب، وبدأت بذلك تركز وبشكل تدريجي على مسألة "طرق الولوج" المختلفة إلى الخلاقيات، وكانت تركز كذلك على مختلف طرق القبض الممكنة على القيم: قبض حسي وذاتي، قبض إدراكي وأخلاقي وقبض جمالي وصوري الخ...

ولهذا السبب أصبحت السيميائيات الخطابية وبشكل تدريجي نظريةً لتحرك القيم داخل الخطاب بمعنى أنها تبحث في شروط وصيغ تسجيل القيم داخل النص كما تبحث في مسار هدم وبناء وتبادل القيم، وتبحث كذلك في التبني التلفظي والعاطفي للقيم. تلك كانت إذن الانشغالات الجديدة للسميائيات.

لكن وبالموازاة مع ذلك، كان التحليل الصيغي يتطور وكان يبدو على وجه الخصوص تحليلا كشفيا كونه يضفي مباشرة إلى مجمل البني السردية والنحوية للخطاب. إنه بالفعل يحلل الترسميات السردية بنفس القدر الذي يحلل به هوية الفاعلين، ويحلل القوى التي تتعارض في الصراعات السردية بنفس القدر الذي يحلل به تلك (القوى) التي تم صرفها في التجليات الانفعالية:"فمزاج الذوات السميائية لا يتشكل مباشرة انطلاقا من المسار السردي ذاته، بل يتشكل انطلاقا من الشروط الصيغية (الرغبة، المعرفة، القدرة.الخ....) التي يخضع لها.

واليوم، وككل تغيير في زاوية الرؤية، فان التغيير الخاص بالخطاب الحي يحمل حصّته من التعديلات الخلاقية وحصّته من التبأيرات والاخفاءات كذلك.

فما هو ملائم من منظور الخطاب الملفوظ – كالبنية الخلافية للمقولة مثلا– لم يعد كذلك في منظور الخطاب الحي الذي سيضع بدل ذلك وفي المقدمة ضم مجموعة من الادراكات لتشكيل الاجزاء المكونة لكل مدرك باعتباره متناسقا. وما هو من السهل تحديده من منظور الخطاب الملفوظ. كمثل توجيه مسار سردي مُنجز، سيكون على وجه الخصوص إشكاليا من وجهة نظر الخطاب الحي، كتوجيه صيرورة أثناء جريانها مثلا.

إنه من الواضح إذن أن تبني منظور الخطاب الحي يثير صعوبات جديدة، ويتطلب حلولا جديدة، كما أنه يفضي إلي إشكاليات لم يسبق طرحها من قبل، أو على الأقل لم يُهتم بها في المنظور السابق. وهذه بعض من أهم تلك الإشكاليات:

الحضور، الهوية، العاطفة(الشعورية).

أولى هذه الإشكاليات هي إشكالية الحضور: فكل الجهاز موجه إلى الآنية، بمعنى أنه مُوجه تماما إلى الفعل باعتباره فعلا بالنسبة للذي يؤديه، يَلْحَظُه أو يقع علية. فقبل حتى أن يُفهم أويؤول من قبل ذات الخطاب، سيقوم الفعل بالتأثير في حقل حضوره، سيُكبر من حجمه أويصغره، يفتحه أو يغلقه، يثير حضورا أو يسبب غيابا. وبتعبير آخر، قبل أن تفهم الذات أوتقوم بتأويل الفعل باعتباره تحولا، ستشعر أولا بفاعلية هذا الفعل كما أنها ستدرك تغييرا في تدّفق أحاسيسها وانطباعاتها. وكمجمل القول، سوف تدرك الذات تعديلا في الحضور تعيش إن صحَّ التعبير تجربة الحدث قبل أن يُمسك بمعناه.

إن النقطة المرجعية للتحوّل من منظور التحليل السردي للملفوظ هي دائما الحالة النهائية التي يمكننا انطلاقا منها تقييم التغيّر المنجز، وكذا المشوار الذي تم قطعه ابتداء من الحالة الأولية، أما من منظور تحليل الخطاب الحي، فإن النقطة المرجعية للتغير سوف تكون دائما وضعية هيئة الخطاب مادام أن كل شيء ينتظم حولها، إنه لا وجود لفعل تلفظي دون اتخاذ موقف من قبل هيئة الخطاب.

بإمكاننا القول لتوضيح هذه النقطة أن الفعل في الحالة الاولى قد تم التعامل معه باعتباره تحولا وفي الحالة الثانية باعتباره حدثا. والتحول والحدث ليسا متطابقين، ما دام أنهما لا يملكان نفس الهيئة المرجعية، فالتحول يتميز بالنتيجة التي يصل إليها أما الحدث، فإنه سيُقيّم خاصة بفضل الأثر الذي يحدثه في المُلاحظ وبالطريقة التي يبرز بها في حقله.

انطلاقا من هذا الموقف المرجعي، يمتد حقل الحضور (الفضائي والزماني) إلى غاية بلوغ آفاقه، وبين المركز والافاق تُمارس إدراكات الذات وانطبابعاتها والتي تتنوع من حيث الكثافة ومن حيث المسافة وكمية الصور المُدركة على حد السواء. وبتعبير مختصر، تتنوع من حيث الكثافة والامتداد. فبإمكان مسألة الرؤية مثلا أن يُعاد فحصها من هذا المنظور وعليه، تنتظم الانطباعات والادراكات من هذا المنظور في حقل حسي، ومن خلال ضبطها التدريجي من حيث الكثافة والامتداد، تنبثق دلالتها بالنسبة الى الذات.

إن المضامين المُعالجة في الخطاب سوف لن تخضع إذن لعلاقات منطقية فيما بينها – كالتضاد والتناقض، فحسب، بل سوف تسند إليها درجة من الحضور أقل أوأكثر حدة بالنسبة إلى هيئة الخطاب. سوف يكون بإمكاننا الحديث إذن عن كثافة وامتداد هذا

الحضور لكن وبشكل أعم عن صيغة وجود (افتراضية، محتملة وحقيقية) لهذه المضامين بالنسبة إلى الذات التي هي مركز الخطاب والتي (تمنحها هذه المضامين) "شعورا بالوجود" أكثر أوأقل قوة، أو أكثر أو أقل صفاء.

إن درجة حضور الصور بالنسبة إلى هيئة الخطاب تهم في الدرجة الأولى البعد البلاغي: وبالفعل ففي كل صورة (استعارة، سخرية، أو ما قبل الامتلاك) لا يهم، يوجد على الأقل مضمونين متنافسين أو ترجمتين لنفس الحدث، ملفوظين متناقضين أو عالمين دلاليين. وتعايشهما في مكان واحد في الخطاب لا يكون ممكنا إلا إذا كانا لا يملكان- بالنسبة إلى هيئة الخطاب - نفس صيغة الوجود.

فباتخاذ موقف بالنسبة إلى هذه الصور، أو التأويلات المُنضّدة، تحدد هيئة الخطاب تلك التي تعيرها درجة حضور الأكثر حدة، أو تلك التي تمنحها شعورا بالوجود الأكثر قوة. بإمكانها حتى أن (وهذا ما سنراه لاحقا) تُنوع درجة الحضور هذه. وذلك بالاضطلاع بشكل أكثر أوأقل حدة بهذه أو بتلك الطبقة الدلالية.

تتعلق الإشكالية الثانية بالهوية: ففي منظور الخطاب الملفوظ فإن هوية الفاعلين تتحدد بالتراكم التدريجي للأدوار والصفات المنسوبة إليها على امتداد الخطاب وهي هوية تامة نهائية. ويمكن التعرف عليها عند إتمام المسار، أو عرضيا لما تبلغ نسبة تكرار تجعلنا نستنتج أنها مستقرة نهائيا. وبالمقابل؛ ومن منظور الخطاب الحي تكون الهوية في أثناء تشكلها هي الملائمة، بمعنى الهوية كما يمثلها المعني بها ذاته. إنه من الواضح جدا أن الذات المعنّية لا يمكنها انتظار إتمام مسارها (أو كحد أقصى، نهاية حياتها!) من أجل الاضطلاع بهويتها، بل عليها أن تقوم بذلك في حركة مستمرة وفي خضم صيرورة هويتها، وفي اللّحظة التي تكون فيها (الذات) بصدد التحول إلى الآخر. وحينها سوف نتحدث عن مسألة البحث عن الهوية، عن الهوية المُصوّبة، بل أكثر من ذلك؛ سوف نتحدث عن مشروع حياة بذاته. من هذا المنظور يتغير نظام الشخصية السردية مادام أنها لم تعد فقط دِعامة للأدوار المتتالية، والتي يمكن إحصائها انطلاقا من ترسميه سردية مُنجزة، بل هي أيضا مُوجِّهة لهوية في أثناء بنائها والتي تتغذى من التغير ذاته. وكنتيجة لذلك يتغير اهتمام التحليل السردي إذ إنه لم يعد ينشغل كلية بالخسائر والمكاسب العملية، المعرفية أو الرمزية المحققة من قبل ممثلي السرد، بل هي الآن تفحص كذلك مسألة

البحث عن هوية الشخصيات. وبالإضافة إلى هذا ولما كانت هيئة الخطاب هي النقطة المرجعية لهذا المنظور، فإن هذه الهيئة – المُتلفِّظ أو المُتلفَّظ له– على حد سواء هي المُراهن عليها. وعليه؛ تلوح في الأفق اهتمامات بتداوليه النص الأدبي وبالأسلوبية كذلك مادام الأسلوب واحدا من بين صيغ التعبير المختلفة عن هذه الهوية.

الإشكالية الثالثة والأخيرة التي نثيرها هنا هي تلك المتعلقة بـــ:

الشعورية (أو العاطفية) – الأهواء – العواطف– الأحاسيس: فمن وجهة نظر الخطاب الملفوظ والدلالة المُنجزة، لا تعتبر الشعورية شيئا يصعب بلوغه إذ هي تتوقف على المضامين الصيغية (الرغبة، المعرفة، القدرة، الخ...) الموضوعة في هوية الذوات عن طريق الأدوار التي مرت بها.

وعليه، بإمكاننا أن نمنح للأهواء والأحاسيس وصفا صيغيا لكن ستنقصها حينئذ آنية العاطفة، وستنقصها الرعشة الجسدية للشعور والإلتزام الحاضر للذات في النقل"الانفعالي".

وبالمقابل ومن وجهة نظر الخطاب الحي، ومادام كل شيء ينتظم حول وضعية جسد هو المرجعية؛ فإن كل تغيير يحدث في حقل حضور هذا الجسد إلا وشُعِر به. وكنتيجة لذلك فإنه لا يوجد أي شيء يحدث في هذا الحقل، إلا وكان قليلا أو كثير، ذو جوهر عاطفي، شعوري أو انفعالي. إننا نتصور مثلا ودون صعوبة أي التعقيدات المنهجية التي سوف يتعين علينا إضافتها من أجل إيجاد الأثر الشعوري لفراق وُضع مسبقا في ألفاظ منطقية (الانفصال بين عاملين مجردين، ذات وموضوع) في حين، نفهم وبشكل حدسي أن العملية سوف تكون أسهل بكثير إذا كان نفس هذا الفراق قد صيغ في ألفاظ الغياب، لأن الغياب يُشعر به ويُقيَّم دوما من منظور هيئة الخطاب، وعليه؛ بإمكاننا القول أن للغياب بالنسبة للانفصال ما للحدث بالنسبة للتحوّل.

المنهج في الأفق:

وفي الأخير؛ هذه ملاحظة إجمالية: لقد أخطأت السميائيات(أو أخفقت) لما قدمت نفسها كنموذج شامل لانتاج المعنى في النصوص الأدبية إذ يوجد هنا سوء تفاهم علينا توضيحه، فلقد منحت السميائيات نفسها– وهذا من منظورها الخاص– تعريفا للمعنى (يتطور) كفيلٌ بأن يتلاءم مع مجموع الممارسات الدالة التي تفحصها. غير أن كل واحد

من هذه الممارسات تعتبر هي ذاتها موضوع معرفة بالنسبة إلى معارف خاصة (فقه اللغة، النقد الأدبي، تاريخ الفن، البلاغة، علم الاجتماع...الخ) وداخل كل واحدة من هذه المعارف، وبحسب الأهداف المُتبعة، يُقترح تصورٌ معينٌ للمعنى، بمعنى تصور معين لما له قيمة في مجال ما هو ملائم ودال بالنسبة إلى وجهة النظر المعتمدة في كل معرفة من هذه المعارف.

ليست السيميائيات إذن هي التي ستلقن كل واحدة من هذه المعارف التي تتعاون معها ما هو دال في مجالها الخاص. ولكنها قادرة على أن توضِّح لنا في أي شيء – تحاكي هذه المشكلة وفي هذه المعرفة مشكلة أخرى في معرفة أخرى، وعليه تقترح السميائيات جسورا لتبادل الفرضيات، الأدوات المفهومة وكذا الحلول.

وفيما يتعلق بالدراسات الأدبية، فإن المسائل التي تُقترح ليست سميائية من الوهلة الأولى، فالتناسق الرؤية، العاطفية، التناقض، الصور البلاغية، النوع، الأسلوب، الإدراك (و هي المواضيع الخاصة بمختلف الفصول المقترحة هنا) هي كلها مفاهيم ومسائل أو إشكاليات وضعت في الحقل الأدبي عادة بالتفاعل مع حقول أخرى، وبعض هذه المسائل مثل البلاغة، الأسلوب، العاطفة والتي عادة ما تُوصف "تعريضيا " بـــ "الماقبل نظرية"– كانت ولمدة طويلة محتقرة وحتى مستبعدة من الحقل السيميائي.

إن هدفنا في هذا الصدد يجب أن يكون واضحا. فبالنسبة إلى كل واحد من هذه المفاهيم أو هذه الإشكاليات، سوف نسعى إلى طرح أسئلة ذات طابع سيميائي، وأن نقترح خطوت مستوحاة من السيميائيات، وسوف نسعى كذلك الى استخدام تحليل ملموس لإبراز القيمة العملية لهذه المفاهيم وهذه الإشكاليات. إن الأمر لا يتعلق إذن باقتراح نظرية سيميائية للخطاب الأدبي (مع العلم أن بعض من هذه النظريات متوفر في سوق الأفكار)، لكن الأمر يتعلق فقط بتبيان إسهام المنظور السيميائي بطريقته التحليلية الخاصة في المسألة المطروحة.

سوف يكون منظور الخطاب الحي هو دوما الموجه لاقتراحتنا.

– إن تناسق التشاكلات (التشاكل، الانسجام، التناسق، المناسبة) سوف يتم فحصها داخل الحركة ذاتها التي تجمع وتوحد وتربط صور نص شعري فيما بينها.

- الرؤية (الرؤية الإدراك والدلالة) ستمنحنا مناسبة لمباغتة شخصية مُلاحظة وهي تبتكر معنى ما تدركه وتشعر به وأن نجعل بذلك مدينة، كانت يمكن أن تعتبر من الوهلة الأولى غير منسجمة، أن نجعلها مدينة واضحة ومعقولة.

- الانفعالات: (الانفعالات والعواطف) سوف تخصُ تلك المتعلقة بالأجساد المنفعلة والتي تتواصل فيما بينها دون أن تلتقي وهذا بفضل وساطة هيئة الخطاب وكذا الذوات التي تُنظِّم ويشكل تدريجي معنى ما تشعر به.

- التناص: سوف يتم الإمساك به في مرحلته التخطيطية، تحت رقابة الممارسة التلفظية: كيف يمكن للخطاب أن يُمثل خطابا آخر وذلك بالإشارة إليه وبإعادة قراءاته؟! كيف بإمكانه أن يبعث دلالة من جديد ويشوهها في الوقت نفسه؟

- الصور البلاغية: (التلفظ، البلاغة والتصويرية) وكذا النوع (النوع: الأجناس النصية والتلفظ). سوف توضع كلية تحت رقابة التلفظ ذاته ويوضع هو ذاته تحت رقابة إدراك وحساسية هيئة الخطاب.

الأسلوب: (الأسلوب، الهوية وأشكال الحياة) سيتم التعامل معه (الأسلوب) كهوية في أثناء بنائها، لهيئة خطاب في أثناء صيرورتها داخل أفعال التلفظ.

وفي الأخير؛ دراسة شروط الإدراك في النص الأدبي. وبهذا؛ سرعان ما تصبح الفنومنولوجيا، فنومنولوجيا "الجسد في مواجهة الجسد" وفنومنولوجيا الأثر وذات تلفظه.

ومن منظور يتوخى أن يكون تعليميا، سوف تُطرح في كل فصل أسئلة عامة، وتُقترح بعض الحلول وتُصاغُ تعريفات كذلك. وهذا كله قبل أن نخوض في معالجة مقطع نصي أو أثر من الأدب الفرنسي[5] إن هذه الرؤية المنهجية في مجملها متأثرة بمحادثاتنا مع كل من "جون كلود كوكي"[6] "جون ماري فلوك" [7]، "جاك جينناسكا" [8]،"آن إينو"[9]، "إيرك لندوسكي"[10] وكلود زلبربرف"[11] وبأعمالهم أيضا. فليشكرون على ذلك.

إن مجمل المسائل المنتمية إلى منظور "الخطاب الحي" والتي لم تتم معالجتها هنا إلا بشكل غير مباشر، وعند طرح أسئلة متعلقة على وجه الخصوص بالدراسات الأدبية، قد تم تقديمها بشكل إجمالي (ملخص) في كتاب معنون بـــ: سيميائية الخطاب[1].

الهوامش

1- جاك جونيناسكا، الكلام الأدبي. باريس، 1979.

2- . لوسيان تيزنيير: مبادئ النحو البنيوي، باريس كلنكسيك 1950.

3- . شارل فلمور" نحو نظرية حديثة للحالة". مشروع جامعة ولاية أوهيو في اللسانيات التحليلية، تقرير رقم 1965،19 ص 24 و"الحالة للحالة" في باتش وهارمس/ الكليات في النظرية اللسانية، نيويورك 1968 ص1-18.

4- غريماس، السيميائيات البنيوية، باريس 1970 ط 1986 ص30-128.

5- جاك فونتانيل، علم دلالة الخطاب، LIMOGES ، جامعيوا ليموجاس، .1998

2- بعض هذه الدراسات الملموسة قد تم نشرها في مجلات أو في أعمال ملتقيات، لكن في نسخة مغايرة تماما وأحيانا في لغة أخرى، بل وحتى في منظور منهجي مغاير.

- أنظر خاصة: جون كلود كوكي، البحث عن المعني. باريس،PUF ، 1997 .

7 - أنظر خاصة: جون ماري فلوك، الهويات المرئية.

8 - جاك جينناسكا. الكلام الأدبي.

9 - آن إ نو القدرة كانفعال. باريس، PUF 1994.

10 - خاصة، إريك لوندوسكي، حضور الأخر. باريس PUF 1997.

11 - تتضح مساهمة كلود زلبربرق خاصة في، جاك فونتنانيل وكلود زلبربرق. الانفعال والدلالة. LIÈGE MARGADA 1998.

جزء من آخر لقاء مع محمد ديب*

تر: أ.عزيز نعمان

جامعة تيزي وزو

س: **تبدو رواياتكم الأخيرة منطلقا لتفكير حول الاغتراب. لكن يُنظر إليكم أيضا على أنكم عدتم إلى كتابة أكثر عمقا.**

ج: إن الفعل هو ما يكتسي أولوية ونحن شبان، لكن مع تقدم السن يتم استبداله بالتفكير. فالكاتب الشاب نسبيا يطرح أسئلة مرتبطة بالجمال والفعالية، لكن مع تقدم السن نطرح باستمرار مسائل أخلاقية، ذلك أن في الحياة مراحل تجعلنا ننتقل من طور إلى آخر.

س: **مررتم أنتم أيضا بتلك المراحل. أحدثتم لمرات عديدة قطائع في أعمالكم، وعاودتم بالأحرى الكرّة من ثلاثية إلى أخرى؟**

ج: عموما لا وجود لقطيعة عند إنسان ما، اللهم إلا إذا تغير الشخص تغيرا تاما. عليّ أن أضيف، فيما يخصني، بأني اعتقدت ومازلت أعتقد، طالما كانت الجزائر مستعمرة، بأنه ينبغي على الكاتب أن يؤدي واجبه تجاه بلده، أصالة عن نفسه، بعرض مطلب بلده وشعبه. إضافة إلى توفر شيء خاص في تلك الفترة، إذ لم يكن للجزائر وجود في أدب الجزائريين ولم يكن لها حق امتلاك اسم بعد، حتى وإن وُجد من الكتاب الفرنسيين من كتب بصفة عابرة على الجزائر من أمثال جيد (Gide) أو آخرين؛ وكان ثمة أيضا روائيون فرنسيون بأعداد كبيرة ممن انتموا إلى فترة الاحتلال. كانت عند هؤلاء نظرة خاصة عن الجزائر، وهي النظرة التي لم تكن تعني شيئا بالنسبة لجزائريين من أمثالي، ولم تكن مطابقة للواقع. ولأني كنت جزائريا فقد أحسست بحاجة إلى وصف ذلك الواقع وذكره، والواجب هو من أملى عليّ ذلك. واجب منح اسم للجزائر والإشارة إليها. وقد كان ذلك الواجب صورة من صور الإيمان، فيكفي وصف الناس واستعراض بناهم الجسمية وكذا سلوكهم والطبيعة المحيطة بهم. كان ذلك كافيا وقتذاك لوصف مشهد جزائري، ومن ثم تجسيد صورة الإيمان وجعل الجزائر تمتلك وجودا أدبيا.

س: **أتكون الكتابة بالنسبة إليكم عملية فيزيائية؟**

ج: لا اعتقد أن تكون التكلفة هامة. فالعمل الفكري لا يتعب مثلما يتعب العمل العضلي. لكن ثمة بالمقابل، وبكل تأكيد، تكاليف ذهنية. ويبدو لي من جهة أخرى أنه كلما عملنا أكثر، وأقدمنا على رياضة فكرية، كلما كان الفكر أكثر قابلية للعمل. فالتوقفات هي بالأحرى ما يثقل.

س: **بما تشعرون في لحظة كتابة رواية ؟**

ج: ينتابني إحساس بأني لست من يكتب ويبدع، وبأن الأشياء تعرض نفسها بنفسها، وبأنه ما عليّ سوى الاستماع والنظر. وفيما يخص الحوارات والخطابات فلست بحاجة حتى لأن أبحث عنها. فأنا أسمعها وأكتبها. تفطّنت إلى هذه الحقيقة منذ زمن بعيد، وهو القسم الذي لا يمسه كثير تصحيح في مخطوطاتي. فالحوارات تظل غير قابلة للتغيير في حالتها الأولى تماما كما هو حال شخوص أخرى تطالبني، وهي تتكلم في حضوري، بتدوين كلامها مع الحفاظ على ما كانت عليه.

س: **ما طبيعة العلاقة التي تقيمونها مع الجزائر اليوم؟**

ج: علاقاتي مع الجزائر هي علاقات جزائري أو مواطن إزاء وطنه، إزاء الوسط الذي يعرفه. فالعلاقات إذن علاقات جد طبيعية.

س: **كتبت صحيفة لوموند (Le Monde) لـــ 20 ماي 1994 في ملحقها الخاص بالكتّاب: "يُسمع ديب في رواياته صوتا أكثر عمقا في وقت تبتعد فيه الجزائر نوعا ما". إلى ما تعود تلك التغيرات الأدبية ؟**

ج: كما سبق وأن شرحت، فإن تلك التغيرات هي بالفعل تعميق لعملية التفكير، فبإمكان أي كاتب أن يخوض في تلك المسائل التي لم يتعود أن يخوض فيها وهو شاب. مسائل مرتبطة بالأخلاق والجانب الروحي. فهو، على أي حال، تطور يحدث عند كل

كاتب، فالأمر لا يخصني وحدي. فقد يكون عمري الطويل عاملا في إظهار تلك التغيرات. تقع تغييرات على مستوى التوجه أو الهدف خلال عملية تطور طبيعية.

س: **أمازال سكان الدار الكبيرة وعمر الصغير ولالا عيني وحميد سراج عالقين في ذاكرتكم ؟**

نعم بالطبع، لكن المرحلة في الحقيقة كانت مرحلة أخرى. فلم يعد الجزائريون كذلك. لم يعد الجزائريون كجزائريي مرحلة الدار الكبيرة. إنها كتب تنتمي إلى ماضي الجزائر وتاريخها، إنه خط آخر.

س: **لكن عمر، لالا عيني وحميد سراج مازالوا دائما أحياء؟**

ج: نعم، بكل تأكيد! في الحقيقة استعنت – وإن كانت هذه الكلمة غير موفقة الاستعمال – في كل شخصية من تلك الشخصيات بنماذج متعددة. غير أنهم كانوا أناسا أعرفهم على أقل تقدير وقد واظبت على ملاقاتهم أو الالتقاء بهم. إن أخذ الملامح والخصوصيات الجسمية لعدة شخوص وتكوين شخصية منها هو ما يشكل جزءا من عمل كاتب ما.

س: **ما تزالون، منذ ما يربو عن عشر سنوات، تتابعون تجربة اللقاء الغرامي. ففي رواياتكم الأخيرة ودواوين شعركم تُظهرون لنا ديبا مغرما بالمرأة التي يتخذها دليلا له. هل وأنتم في سن الرابــعة والسبعين مازلتم مغرمين؟**

ج: لا يستدعي الأمر طرح هذا السؤال. فجوهر المسألة لا يكمن، في حقيقة الأمر، في معالجة عاطفة الحب ما دام الشعور بالحب داخلا في الطبيعة الإنسانية. إن ما كان أساسيا في عملي، بالنسبة إليّ، هو إعطاء مكانة للمرأة في كتبي. أما أن تكون تلك المرأة جزائرية، كما كان ذلك حال أعمال كثيرة لي، فإن ذلك جاء بصفة تلقائية، فلطالما عاشت المرأة مهمّشة في مجتمعنا وهي مسألة أخرى دفعتني للحديث عنها، فكنت أرغب دوما في أن يكون لها حق تتمتع به كما هو شأن الجزائر. ذلك ما حرّكني.

لست بصدد الحديث عن الأدب العربي ما دام ذلك الأدب زاخرا، بكل تأكيد، بحكايات الغرام. فقد ابتدع العرب نموذج الزوج الغرامي، أو بالأحرى نموذجا أصليا أبديا، على نحو نموذج مجنون ليلى. فحتى من لا يعرف شيئا عن الأدب العربي يعرف وجود ذلك الزوج. إن ما أردت الحديث عنه هي الجزائر، فقد دخل هذا البلد مع الاحتلال وحتى قبله في مرحلة أصفها بمرحلة "القسوة الفكرية"، وهي القسوة التي بلغت حد ممارسة تصلب على المجتمع وهو ما ولّد بدوره شبه شلل في المشاعر. لقد صارت كلمة "حب" كلـــمة "طابوها" في المجتمع الجزائري: فلم يكن يُنطق بتلك الكلمة في المحادثات العائلية لا سيما بين الأفراد الأقارب كالزوج مثلا. أن نتغنى بالحب في الموسيقى الأندلسية أو في أي صنف من أصناف الغناء وأن نتلذذ بذلك فذلك شيء. لكن أن يقال " أحبك "للزوجة أو الزوج فذلك شيء آخر. ما دامت كلمة حب لا ينطق بها فإني لا أنطق بها، فيما يخصني، وفاءا لصورة المجتمع الجزائري. لكني أُشعر بها الغير بالمقابل لأن في الحياة كما في الأدب عدة وسائل لإشعار أحد بأننا نحبه. أُشعر بها الغير كي نعي هذا الإحساس شيئا فشيئا، ولأنه ينبغي أن تقال يوما.

س: **منذ ما يقارب أربع سنوات جمعكم لقاء مع الصحفي والكاتب الراحل طاهر جاووت. ما الانطباع الذي تركه فيكم ؟**

ج: التقينا، في حقيقة الأمر، ثلاث مرات لا أكثر. كان ذلك كافيا لأن أقدّر الإنسان والكاتب في الوقت ذاته. يحدث وأن يكون الكاتب ملفتا للانتباه وأن يكون الإنسان مخيبا للظّن، وإن كان عمله هاما. لم يكن ذلك حال جاووت. بالعكس، فقد رأيت فيه إنسان كرامة وحرص، كان يحسن الاستماع ولم يكن يفرض نفسه، حتى وإن كان في حضرة أناس جد عاديين ومتوسطين على الصعيد الفكري. لقد لاحظت خلال ذلك اللقاء الأدبي المُقام في سانت دونيه (Saint-Denis) – منذ سنوات خلت – الطريقة الرزينة والموزونة التي كان يتحدث بها. لقد كان إنسانا نحس بما فـــي داخله من قوة فكرية وذهنية على حد سواء. لم يكن يظهر أبدا ملامح شخصية فريدة من نوعها. دفع حياته ثمنا لذلك.

<u>إحالة:</u>

* آخر مقابلة لمحمد ديب جمعته بمحمد الزاوي عام 1998، وقد تم نشرها في كتاب " الجزائر، أصوات في الزوبعة (L'Algérie, des voix dans la tourmente) " عن دار (Le temps des cerises) للنشر.

استقينا هذا النص(وهو مقتطف صغير من النص الكامل للقاء) من جريدة " Le Matin ". ينظر:

[La dernière interview de Dib, in Le Matin, n° 3412, 08 mai 2003, p. 06